cinéma

QUATRE-VINGT-DEUX

ISSN 0045-6926

VEMBRE 82

287

dossier-auteur

THEO ANGELO-POULOS

entretien avec

DOMINIQUE SANDA

étude

LE CINEMA FRANÇAIS A LA CONQUÊTE DES USA

TOUS LES FILMS AU CINEMA ET A LA TELEVISION

M 1212 • N° 287 • 18 F.

EDITEUR :
Société E.T.C.

cinéma

QUATRE-VINGT-DEUX

RÉDACTION

FEDERATION FRANÇAISE
DES CINE-CLUBS

COMMISSION F.F.C.C.
Jean-Pierre Piquemal (Pt), Georges Malgouyard, Françoise Calvez, Jacques Courcier, Jean-Pierre Castagna, Robert Patras.

REDACTEUR EN CHEF
GASTON HAUSTRATE

SECRETAIRE DE REDACTION
JOËL MAGNY

COMITE DE REDACTION
MIREILLE AMIEL — ALAIN CARBONNIER — ALBERT CERVONI — CLAUDE MICHEL CLUNY — FRANTZ GEVAUDAN — JACQUELINE NACACHE — DOMINIQUE RABOURDIN — JEAN ROY.

COLLABORATEURS ET CORRESPONDANTS
G.A. Astre, Anne-Marie Bidaud, Jean-Pierre Brossard, Walid Chmait, Jean-Pierre Coursodon, Paul Davay, Khemais Khayati, Henri Micciollo, Dominique Païni, René Prédal, Jacques Petat, Catherine Taconet, Aldo Tassone, Daniel Uhmann, Pierre Veronneau.

EQUIPE TECHNIQUE
JOËL MAGNY — ALAIN CARBONNIER
DOCUMENTATION : BENEDICTE FROT
SECRETARIAT : CLAUDINE MARCHAL

Tous droits de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays y compris l'URSS

TOUTE CORRESPONDANCE REDACTIONNELLE
CINEMA 82
7, RUE CADET 75009 PARIS
TELEPHONE : 246.37.50.

ADMINISTRATION

DIRECTEUR ADMINISTRATIF
VICTOR MAGNIN

PROMOTION
BERNARD HOURDIN (tél. : 246.37.50)

PUBLICITE
BENEDICTE MULLER (tél. : 246.37.50)

TARIFS D'ABONNEMENT
(11 numéros par an)
France : 150 F
Etranger : 190 F
Par avion : nous consulter

TARIF SPECIAL ADHERENTS F.F.C.C.
11 numéros : 135 F
(joindre le talon spécial de la carte de ciné-club)

CHANGEMENT D'ADRESSE
- Joindre 3,60 F en timbres
- Faire parvenir avant le 15 du mois (Ne pas oublier de fournir l'ancienne adresse)

RELIURES
- 12 numéros (ancien format) 18 F
- 12 numéros (nouveau format) 25 F

POUR TOUS REGLEMENTS
CCP : Centre La Source 34.120.44 (joindre les trois volets)
Chèque bancaire à l'ordre de **CINEMA (ETC)**

TOUTE CORRESPONDANCE ADMINISTRATIVE
(Abonnements en particulier)
CINEMA (ETC)
49, RUE DU FG-POISSONNIERE
75009 PARIS (246.37.50)

Composition : Cadet-Photocomposition Paris 9e - 523.09.26.
Imprimerie spéciale de « Cinéma 82 », 76 - YVETOT
Le Directeur de la publication : Georges Montaron
N° Commission paritaire : 28913

SOMMAIRE

NOVEMBRE
NUMERO
287

LA VIE DU CINEMA

2 EDITO
4 LE SABLIER DU CINE-MOI
7 BREVES DU CINEMA
8 ECRITS DU CINEMA
11 CHIFFRES DE CINEMA
12 AGENDA DU CINEMA
13 UN AUTRE CINEMA
14 COURRIER POLEMIQUE
16 HOMMAGE A JEAN WIENER
18 ADIEUX AU CINEMA

GENS DU CINEMA

DOSSIER-AUTEUR :
20 THEO ANGELOPOULOS

VISAGES DU CINEMA

ENTRETIEN AVEC
46 DOMINIQUE SANDA

ECONOMIE DU CINEMA

62 LE CINEMA FRANÇAIS A LA CONQUÊTE DES U.S.A.

LIEUX DE CINEMA

74 REPERAGES
75 ECRANS DE CINEMA
118 KAMARINA
122 HYERES/AUJOURD'HUI
125 KARL MARX-STADT
126 COGNAC
127 LES SUITES...
128 LA COTE DES FILMS

Notre couverture :
DOMINIQUE SANDA
dans **Une chambre en ville**
de Jacques Demy

Cinéma en suspens?

ON peut penser ce qu'on veut des coïncidences. Mais il est difficile de les négliger dès lors qu'elles se manifestent en tir groupé autour du même axe.

Rien ne prédisposait particulièrement ce numéro à se vouloir réflexif sur l'avenir du cinéma. Sa dominante nous était dictée par l'actualité : d'une part la sortie de **Alexandre le grand**, d'Angelopoulos, film majestueux mais d'un abord relativement austère qu'il convenait d'aider de tout notre poids ; d'autre part le retour de Jacques Demy, avec **Une chambre en ville**, comeback qui n'était pas forcément attendu avec bienveillance par tout le monde.

C'étaient là deux événements qui conditionnaient fatalement notre sommaire : dossier-auteur pour le grand cinéaste grec, entretien avec Dominique Sanda pour compléter l'approche du dernier film de Demy — et compte tenu que ce réalisateur a fait, chez nous, l'objet d'un numéro spécial en juillet-août 81 (n° 271-272).

Or, il se trouve que les propos des uns et des autres se recoupent.

Théo Angelopoulos, expliquant que **Alexandre** représente pour lui la fin d'un cycle, se dit acculé à une reconversion certaine. Pour dire quoi, et comment ? Il ne le sait pas vraiment, nous avoue-t-il. Avant de préciser : *« Je ne sais pas trop où je veux aller — comme le cinéma mondial ne sait pas trop où il va... »*.

D'autre part, Dominique Sanda, interrogée sur ce qu'elle attend, aujourd'hui, du cinéma, répond assez abruptement : *« J'ai bien peur que le cinéma soit en train de mourir (...) que les acteurs, aussi, soient en train de mourir... »*.

Enfin, tout spectateur un tant soit peu attentif de **Une chambre en ville** ne pourra pas ne pas remarquer que ce film a, quelque part, des allures de conclusion — pas d'une carrière, Dieu merci, mais d'une étape dans la filmographie de Jacques Demy.

Rien là, nous dira-t-on, qui autorise un pessimisme abusif ni les commentaires oiseux habituels sur les décadences annoncées et les renaissances espérées.

N'empêche : s'ils lisent les comptes rendus des divers festivals qui se partagent, à travers le monde, tout ce que les productions nationales ont à offrir d'inédits dans l'année, nos lecteurs savent que l'expression « crise d'inspiration » n'est pas qu'une formule.

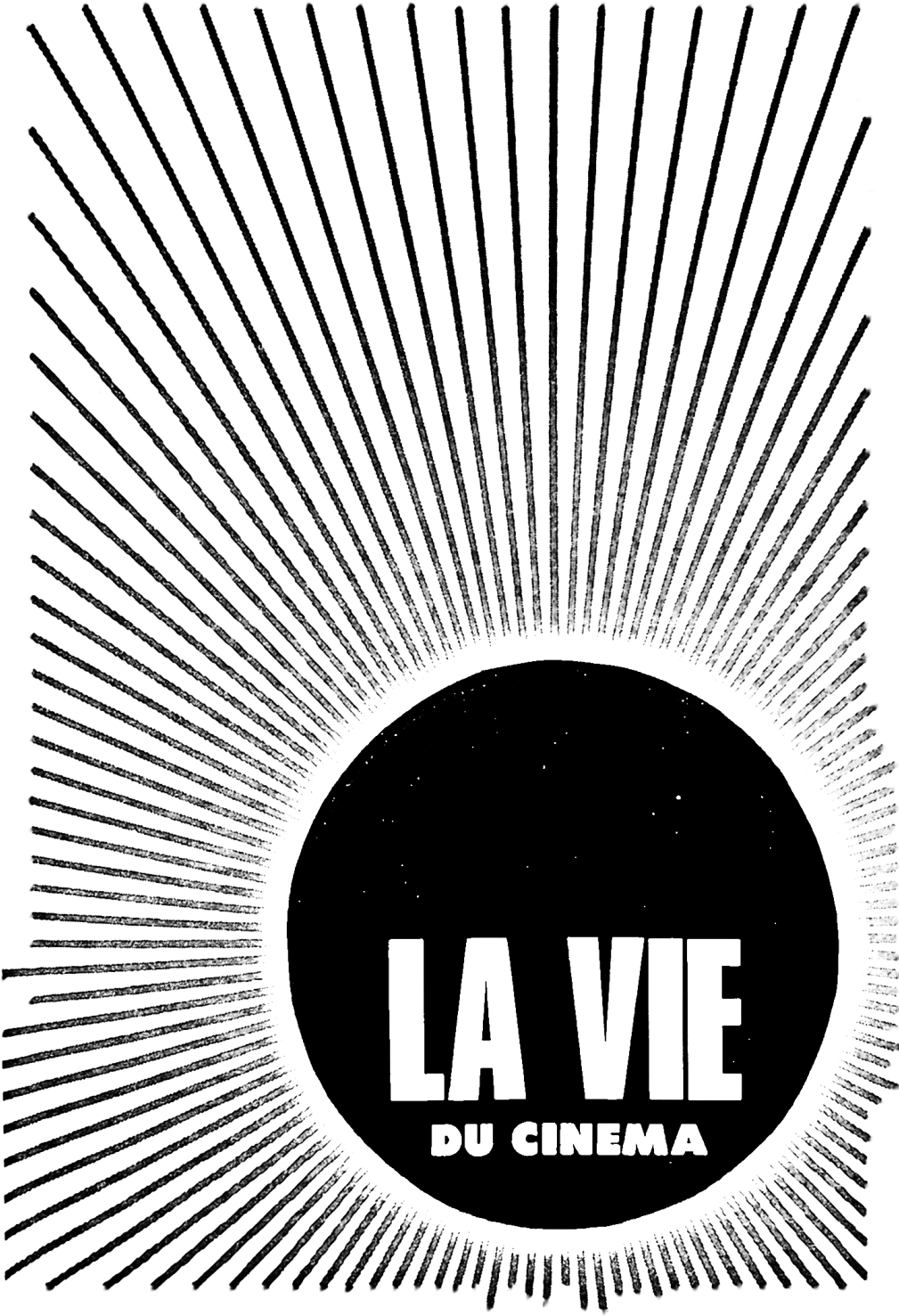
Plus le temps passe, plus les festivals se multiplient, plus nous allons répétant nos déceptions, nos insatisfactions, nos regrets devant un cinéma qui bégaie de plus en plus.

Il y a bien encore des Angelopoulos et des Demy. Mais ils tournent peu. Et qui peut mesurer quel poids d'amertume, à terme, les difficultés qu'ils rencontrent font peser sur leur inspiration ? De quelles patiences allons-nous devoir payer, si rien ne change, les plaisirs rares que nous dispensera le cinéma de l'avenir ?

Ce n'est pourtant pas la passion cinéphilique qui manque. Encore faut-il donner prétexte à la nourrir.

Ce numéro, et surtout l'actualité qui le détermine, fait exception à la règle. Sachons en profiter.

Gaston Haustrate


LA VIE
DU CINEMA

LE SABLIER DU CINE-MOI

Mi-septembre

Festival d'Hyères. Par rapport aux souvenirs que j'ai conservés de cette manifestation, à laquelle je fus infidèle durant quelques années, je suis frappé de sa soudaine sagesse.

Mais où sont donc les chahuts d'antan ?

Cette année, chaque film, chaque réalisateur étaient accueillis avec des bravos polis, plus ou moins enthousiastes mais singulièrement cadrés.

Que se passe-t-il ? Sont-ce les films qui ne provoquent plus les passions ? Ou sont-ce les nouvelles générations de spectateurs qui font dans la consommation passive ?

Je ne voudrais pas pratiquer la nostalgie de l'ancien combattant cinéphilique. Mais ma mémoire a conservé des images du Festival d'Hyères qui valent leur pesant de parti-pris, de sain chahut et d'enthousiasme plus qu'expressif. Ça faisait partie de notre rage de lire le cinéma. Nous en tirions des formes de participation fort bénéfiques, au demeurant. Et les réalisateurs, s'ils en souffraient parfois, devaient préférer ça à l'indifférence.

Aujourd'hui, il semble qu'une certaine sagesse soit de règle. A chaque temps sa coloration.

Samedi 18 septembre

Toujours à Hyères. Philippe Léotard, interrogé par Frantz Gévaudan, parle du film **Mora** dont il est (l'excellent) interprète et de Léon Desclozeaux, le réalisateur.

Il a cette formule curieuse : *« C'est en filmant qu'on devient filmeron... »*. A retenir quand on sera en panne de synonyme. Cinéaste, réalisateur, metteur en scène, c'est parfois un peu court comme choix.

Dimanche 19 septembre

Fin du Festival d'Hyères. Palmarès controversé, comme toujours. Je suis frappé, une fois encore, par la fascination qu'exercent, sur des jurés à dominante littéraire, les sujets « à la mode », au détriment des films qui proposent à lire des représentations cinématographiques plus spécifiques.

Nous avons toujours l'impression de nous répéter lorsqu'il s'agit, dans cette revue, de souligner, une fois encore, l'importance déterminante, pour la valeur d'un film, du traitement, de l'écriture qui sont les siens.

Plus que jamais (et à Hyères, c'était visible tout particulièrement cette année) un « bon » sujet ne décolle pas, s'enlise, perd de son impact, s'il n'est pas porté par l'imagination, au niveau de sa forme, s'il ne bénéficie d'une mise en scène qui le transcende ou, plus prosaïquement, se trouve en adéquation réussie par rapport au sujet.

Non, ce n'est pas encore une évidence pour tous : le « sujet », le « thème », la dimension sociale ou idéologique du scénario priment encore ; et, par conséquent, la plupart des palmarès de festival s'y enlisent et passent à côté de ce qu'il peut exister de novateur dans certains jeunes cinémas.

Mardi 21 septembre

Je lis dans *Télérama* qu'un des chroniqueurs « cinéma » de ce confrère s'est vu interdire l'accès des projections de presse du film **le Père Noël est une ordure**, et ce, par le réalisateur lui-même, sous prétexte que cet hebdomadaire aurait dit du mal de ses précédents films.

J.-Marie Poiré a, de la liberté de la presse, une conception sélective.

N'empêche : c'est le genre de décision arbitraire qu'il convient de mettre en cause avec vigueur. On espère que le Syndicat de la Critique va intervenir et mettre le poids de son influence dans une polémique qu'il ne faut pas laisser refroidir.

Regrettons, pour notre part, que les confrères de cette séance aient cru devoir rester à une projection d'où était exclu l'un des leurs. Notre responsabilité d'intervention, face à ce genre de discrimination, se situe là : dès qu'un cas de ce genre est signalé, il convient de faire jouer la solidarité. Et de quitter la projection.

C'est dans ce sens, souhaitons-le, que devrait aller la position officielle du Syndicat, si elle est rendue publique.

Jeudi 23 septembre

Dans notre courrier, une lettre de lecteur avec une coupure de presse du journal *les Echos*.

Il s'agit d'un hommage à *« Grace Kelly, la star devenue princesse »*. Rien de particulier, au demeurant : un filet d'eau dans le torrent de littérature spécieuse qui a coulé après l'accident et la mort de l'actrice (cf. sa filmographie page 18).

Ce qui est plus surprenant, c'est d'y lire que Grace Kelly avait atteint la consécration et la gloire lorsque « *John Ford la propulsa au premier rang en en faisant, dans l'immortel* **Train sifflera trois fois,** *la partenaire de Gary Cooper* ».

Il est vraiment temps que le dictionnaire concocté chez Larousse par nos amis Passek, Cluny et Ciment, paraisse enfin : ça rendrait service à certains confrères.

Parce qu'il est évident que s'ils se fient au Boussinot, c'est qu'ils aiment le risque. Surtout quand ils vont plus loin que lui dans l'anthologie de l'erreur...

Vendredi 24 septembre

Il est troublant de voir le faisceau d'œuvres consacrées à la « légitime défense » se manifester dans un laps de temps relativement court à la télé et au cinéma.

Début septembre : un épisode de « Médecins de nuit » à la télé. Des loubards provoquent une bagarre dans un café. La femme du bistrotier est blessée. Le patron rassemble des collègues pour une chasse à l'homme.

Une semaine plus tard : sortie au cinéma de **Légitime violence** (voir notre critique par ailleurs). Un homme recherche les terroristes responsables de la mort de toute sa famille.

Le 22 septembre, sur Antenne 2, dans la série « Les cinq dernières minutes », quatre commerçants piègent leurs voitures pour lutter contre les vols dont ils sont les victimes. Ils réussissent trop bien.

Le même jour, sortie sur les écrans de **Tir groupé** (de Jean-Claude Missiaen — voir notre critique dans le n° 286) : pour venger celle qu'il aimait et que des loubards ont assassinée dans un train de banlieue, un jeune homme fait justice lui-même.

Ne parlons pas de hasard, ce serait trop facile.

Soulignons plutôt ce qu'a de troublant le fait que, à peu près dans le même temps (compte tenu des délais de « fabrication »), ait pu germer dans l'esprit de quatre scénaristes l'idée d'illustrer ce genre de situation.

A moins de ne leur prêter que des intentions démagogiques (et il y en a pas mal dans chacune des œuvres signalées) et un souci de faire correspondre leurs sujets à un thème de préoccupation poujadiste « à la mode », il faut bien s'inquiéter : ce genre de discours ne peut qu'entretenir, chez les spectateurs, une psychose déjà trop perceptible et réveiller dans l'esprit de chacun le petit vengeur qui sommeille.

Il se trouve, par ailleurs, qui ni les deux télés, ni les deux films en question ne bénéficient d'un talent qui pourrait porter ou projeter le sujet assez loin pour provoquer une réflexion nouvelle ; les voilà donc réduits à n'être que ce qu'ils sont : des produits opportunistes assez dangereux parce que ne pouvant être perçus qu'au tout premier niveau de leur discours idéologique.

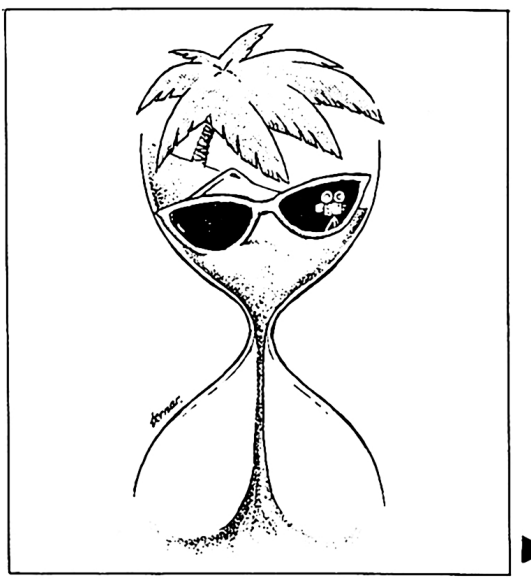
Samedi 25 septembre

On me prête une cassette de l'enregistrement de **Madame de...** que j'ai râté à la télé.

Et avec la cassette une coupure de presse de la présentation du film par l'ami Jacques (Siclier) dans *Télérama*.

Lequel, pour une fois, a la mémoire douteuse. Il prête, en effet, à Charles Boyer la fameuse phrase : « *Je ne t'aime pas, je ne t'aime pas, je ne t'aime pas...* » qui, bien entendu, est prononcée, dans le film, par Danielle Darrieux.

Le lapsus laisse songeur. Moins en ce qui concerne notre confrère (érudit rarement pris en défaut, en fait) qu'en ce que ce transfert inattendu impliquerait s'il s'était révélé juste. C'est toute la thématique du film qui s'en serait trouvé affectée. Et du coup, notre passion pour ce mélo génial y aurait-elle résisté ?



Mardi 27 septembre

Invité du Forum des cinémas méditerranéens, à Kamarina, Jacques Demy ouvre la manifestation avec une projection de son premier film, **Lola**.

Avec sa gentillesse coutumière, il monte sur scène et tente de justifier, avec humour, sa présence : *« Lola se déroule à Nantes,* dit-il, *et moi, je suis breton. Mais les méditerranéens et moi avons un point commun : la mer. Et la mer, n'est-ce pas, c'est partout la mer... »*

Ouf, il s'en tirait bien. Mais quand même : c'était une ouverture insolite...

Vendredi 1er septembre

Au même Festival, colloque sur les cinémathèques. Côte à côte les responsables des cinémathèques de Paris, Toulouse, Luxembourg, etc.

Et, sous la direction de Gérard Vaugeois, habile, prudent et connaisseur, une heure d'inventaire sérieux, ni pédant, ni ennuyeux. La preuve qu'on peut intéresser un public autour de problèmes complexes pour peu qu'on sache les présenter clairement et concrétement — ce qui était le cas.

Accessoirement, cette brochette de responsables avait des allures de réconciliation. Les anciens combattants de l'Affaire Langlois en restaient rêveurs sur leur chaise.

Mais qui s'en plaindrait ? Il faut savoir finir les petites guerres comme les grandes...

Dimanche 3 septembre

Toujours à Kamarina et à propos de l'égérie de la cause palestinienne, l'ineffable Vanessa Redgrave dont je parle par ailleurs.

Est-il fatal que le statut de vedette doive engendrer ipso facto un événementiel d'un ordre ou d'un autre ?

Jacques Demy, par exemple, n'est pas moins célèbre que Vanessa Redgrave ; et la renommée internationale de Costa-Gavras n'est pas tellement moins grande que celle de l'actrice anglaise.

Aucune de ces deux « vedettes », à Kamarina, ne s'est crue autorisée à quelque caprice.

On objectera que le choix militant de Vanessa Redgrave la prédispose à des agressivités latentes et qu'elle est donc plus vulnérable au scandale.

Il est vrai que des petits farceurs un peu cons s'étaient crus autorisés à lui glisser sous la porte de sa chambre des propos pas très intelligents.

Mais de là à crier au complot sioniste, à refuser de participer au débat prévu, et à faire ses bagages, il y a un pas que la vedette a franchi un peu trop vite.

Il n'y avait, en tout état de cause, rien qui ne justifie, par ailleurs, la « motion », assez banale au demeurant, concoctée par quelques supporters agacés.

Il faut savoir choisir ses « événements ». C'est tout un art. Et tous les prétextes ne s'y prêtent pas...

Lundi 4 septembre

Pour la quatrième fois en quelques jours, j'assiste à un film qui nous propose à voir un film en train de se faire.

On dirait que c'est devenu une mode. De plus en plus de réalisateurs prennent pour sujet de leur film le tournage d'un film (dans l'hypothèse la plus simple) ou construisent leur scénario sur la base d'une histoire qui montre un réalisateur tentant de tourner un film qui ne se réalise finalement pas (ça, c'est la version la plus vicieuse).

Ce syndrome du cinéma-gigogne dont je parle par ailleurs (compte rendu de Kamarina) me paraît être la résultante de théorisations mal assimilées.

A trop vouloir interroger la notion, maintenant classique, d'effet ou d'illusion de réalité, on finirait par désigner constamment le cinéma dans le cinéma — et à cette allure, pourquoi s'arrêter en si bon chemin ? Depuis la fameuse publicité Ripolin d'antan, le procédé a fait des petits, mais il est toujours aussi fondamentalement denué d'intérêt, une fois la première surprise passée.

Au delà de l'ironie : je crois que ce type de narration cache plus souvent les affres de l'impuissance créatrice qu'elle n'autorise une réelle réflexion sur l'outil caméra et les différentes manières de s'en servir. Et si cette supposition est vraie, ce qu'elle révèle ne manque pas de gravité.

Il faudra surveiller ce syndrome et sa contagion éventuelle : la santé du cinéma n'est pas si florissante — il serait dommage qu'on l'abîmât un peu plus.

Mercredi 6 septembre

Vision sur cassette de la dernière émission du défunt ciné-club de TF1, consacrée, pour son chant du cygne, à **la Cinquième victime**, de Fritz Lang.

Singulier destin que celui de cette initiative, sabordée au moment même où elle donne à voir l'exemple type, presque parfait, de ce qu'elle aurait dû être à chaque fois : avec l'appui logistique d'un film passionnant, l'exemple d'un débat-analyse solide, ni redondant ni trop didactique, à la mesure même du respect que l'on doit, théoriquement, à tout télespectateur attentif.

Il est vrai que la passion, la connaissance approfondie étaient au rendez-vous du duo Chabrol/Douchet et que leur dialogue avait valeur de bon spectacle audio-visuel.

Ça ne fait qu'aviver nos regrets...

Gaston Haustrate

BREVES DU CINEMA

FRANCE/ETRANGER

• A l'occasion de sa venue à Deauville, l'acteur américain Charlton Heston a demandé un entretien au Ministre de la Culture Jack Lang. Sujet de la conversation : les déclarations de Lang à Mexico. Il semble que l'échange ait été fructueux. Mais on ne connaît pas les détails.

• Le film de Yilmaz Güney, **Yol**, sortira ce mois d'octobre aux USA, distribué par Triumph, société fondée par Gaumont/Colombia.

• Le gouvernement brésilien vient d'éditer un timbre représentant la palme d'or reçue à Cannes en 1962, par le film de Anselmo Duarte **la Parole donnée**.

• Pour le tournage de **Amadeus**, d'après la pièce de Peter Shaffer, Milos Forman ira tourner en Tchécoslovaquie. Ce sera la première fois, depuis son exil, que Forman retrouvera son pays.

• Plus de 100 millions de F : c'est ce qu'on espère, officiellement, de la taxe qui devrait frapper les cassettes vierges de magnétoscopes.

• Depuis le mois de septembre, notre confrère « l'Ecran fantastique » s'est converti en magazine mensuel (9, Ch. Elysées, Paris 8e).

• Le colloque Griffith organisé par l'Université de Paris I aura lieu finalement fin janvier sous le titre : « D. W. Griffith et la naissance du spectacle cinématographique ». Programme détaillé : Université Paris I, UER Art et Archéologie, 3, rue Michelet 75006 Paris.

• Au cours du mois d'octobre, le Centre Culturel de la Communauté Française de Belgique a organisé un hommage à l'opérateur Ghislain Cloquet au cours d'une rencontre animée par Pierre Tchernia.

• Le mercredi 13 octobre s'est vendue aux enchères la collection Charles Spaak d'autographes sur le thème « les coulisses du cinéma » et composée de 200 éléments.

• Le 26 septembre dernier, plus de 300 personnes avaient répondu à l'invitation du Centre Méditerranéen de Création Cinématographique qui organisait une rencontre avec les comédiens et acteurs face aux réalisateurs, producteurs et techniciens... du cinéma régional. Il semble que cette journée de débats ait débouché, selon les organisateurs, sur des prises de conscience collectives non négligeables.

• La Fondation Philip Morris pour le cinéma organise un concours de scénario « de comédie ». Renseignements : 33, avenue Mac-Mahon 75017 Paris.

• Parmi les derniers bénéficiaires de l'avance sur recettes : Charlotte Silvera (pour **Louise**), François Migeat (**le Vol des Urubus**), Sylvain Rougerie (**les Valets de Chien**), Renaud Victor (**le Meilleur de la vie**), Helvio Soto (**Americongo**).

• Les Rencontres Audiovisuelles du 29 rue d'Ulm vont présenter, durant la saison 82/83, deux grandes séries mensuelles de projections-débats qui se dérouleront le mercredi. Programme et renseignements : 29, rue d'Ulm Paris 5e. Tél. 329.21.64.

• A l'occasion de la sortie de **Une chambre en ville**, la Sacem a publié un communiqué pour souligner l'événement que constitue la collaboration de Jacques Demy, Michel Colombier et Jacques Revaux, dans une conjoncture professionnelle encore faite de beaucoup d'incertitudes. Elle souhaite que cette initiative exemplaire fasse école.

• Des accords de coopération franco-algérienne en matière de cinéma sont en cours actuellement et portent sur les domaines les plus divers : technique (aide à la construction d'un grand centre industriel de cinéma à Biskra), commercial (rénovation de salles), culturel (cinémathèques, stages, etc.).

• La nouvelle version de **Napoléon** d'Abel Gance, qui a obtenu un énorme succès à Paris lors de ses trop rares projections, sera présentée, ce mois-ci, au Havre, les 13 et 14 novembre. On y présentera la version de 1927 (5 h 30) au rythme de 20 images-secondes.

• Ken Russell a obtenu l'accord de Sophia Loren pour interpréter le rôle de la Callas dans un projet de film sur la célèbre cantatrice.

L'ECRIT DU CINEMA

LA CENSURE CINEMATOGRAPHIQUE

de Philippe J. Maarek, Ed. Librairies techniques, Librairie de la Cour de cassation, format 13,5 × 21, 168 pages, 90 F. Publié avec le concours de la Fondation Philip Morris pour le cinéma. Préface de Maurice Robin ; avant-propos de Robert Chazal.

La censure, tout le monde est contre. Pourtant, elle est toujours là et elle alimente régulièrement les colonnes des revues spécialisées et des gazettes. Tout le monde en écrit ou en parle, comme au café du commerce. Mais qui la connaît vraiment ?

Pour cela, il faut se pencher sur des ouvrages spécialisés ou des textes juridiques arides. Le premier mérite (et non le moindre) de l'ouvrage de Philippe J. Maarek est de nous présenter de façon claire et précise à la fois l'état actuel de la législation en la matière, mais aussi son évolution historique, des origines du cinéma à l'avènement du pouvoir socialiste, et cela en un petit nombre de pages d'un style vif, facile et agréable.

Les qualités conjointes d'universitaire juriste pointilleux et de cinéphile passionné de Philippe J. Maarek lui permettent en outre de conserver à ce travail de vulgarisation nécessaire une très haute tenue : nulle simplification abusive, mais au contraire un élargissement du droit au fait, avec de nombreux exemples à l'appui de ses analyses, où seule une connaissance réelle du fait cinématographique pouvait enrichir et préciser les résultats trop étroits d'une simple (mais nécessaire) compétence juridique.

La lecture de cet ouvrage dépasse en effet le seul niveau informatif pour déboucher sur une amorce de ce que pourrait être une réforme en profondeur, non de la « censure » (le vilain mot !), mais du « contrôle des films ». Est-il en effet concevable qu'après plus d'un an de gouvernement socialiste, nous vivions encore sous le régime du décret de 1961 réformant l'ordonnance de 1945, qui fait de la censure française non seulement l'une des plus restrictives d'Europe (plus que la Belgique, la RFA, l'Italie, même si les dispositions légales et constitutionnelles de ces pays se révèlent encore insuffisantes dans les faits) à l'égard de la liberté d'expression cinématographique, mais aussi une des moins libérales de notre propre histoire ?

D'autant que Philippe J. Maarek ne se contente pas d'un point de vue étroitement juridique, élargissant à juste titre et avec rigueur son propos à la censure économique à la production comme à la diffusion.

Voilà un ouvrage qu'on aimerait voir non seulement dans les bibliothèques de tous les cinéphiles, mais aussi entre les mains des députés, des ministres, des fonctionnaires administratifs qui devront bien se pencher un jour sur cette fameuse réforme de la censure (qui implique celle du cinéma dans son ensemble). Mais quand ? On semblait bien plus pressé en période électorale qu'aujourd'hui...

Joël Magny

LE REGARD DE BUSTER KEATON

par Robert Benayoun ; 206 pages, format 24,5 × 30 ; plus de 300 illustrations ; Editions Herscher.

Ce n'est pas tout bonnement un livre de plus sur Keaton, d'ailleurs difficile à recommencer après l'excellent travail de Coursodon (aux éditions Seghers). C'est l'essai le plus personnel qui soit sur l'indicible, le burlesque, l'onirisme, la perfection d'un monde : celui de Buster le Magnifique, dont Benayoun écrit quelque part qu'il est — au niveau de *l'aura* — au comique ce que Garbo est au film de passion.

D'une inculture endurcie, Keaton se sert du cinéma avec cette liberté fabuleuse de celui qui sait tout sans avoir rien appris qu'à bien tenir serré le mors à son propre génie. Aussi l'intérêt du livre de Benayoun est-il de précipiter Buster dans un bain de culture éblouissant, de Caspar David Friedrich à Magritte. C'est d'autant plus stimulant que les attitudes, les mouvements, les cadrages de Keaton répondent constamment à un sens sans défaut de la composition, de l'étrange, de l'expression et de l'efficacité.

L'amour de Benayoun va comme la poudre, d'une idée à l'autre. Ces pages si attentives à leur objet sont constamment inattendues ;

(suite page 10)

UN COURS
professionnel, pratique
PRISE DE VUES RÉALISATION chez VOUS

Étude à domicile. Leçons par professionnels (par livre, diaporama, film S-8 restant votre propriété). Doc. contre 4 timbres à 1,80 F ou 4 coupons-réponses à : F.D.A.C. association de formation loi de 1901 04510 AIGLUN.

Les archives internationales du Cinéma

J. RITCHIE vous présentent :

« La Phototèque idéale »

Pour 12 F par photo, constituez-vous la plus sérieuse des collections sur l'histoire du cinéma.

Commandez dès aujourd'hui le

CATALOGUE DES 1 000 PHOTOS DE L'HISTOIRE DU CINEMA 1910-1980

Tous les classiques, tous les grands films. Classement Alphabétique Chronologique.

Véritable index de référence (avec date de prod., titre orig., nom du réal. et des acteurs). Chaque catalogue contient une photo 18 x 24 glacée d'un grand classique, offerte gratuitement pour vous permettre de juger de la qualité des tirages.

Envoi du grand catalogue illustré (contenant une photo gratuite et les conditions de vente par correspondance) contre 20 F à J. RITCHIE B.P. 42. 75662 Paris Cedex 13

PRENEZ DONC NOTE...

• Prenez donc note, en effet, à la suite de quelques lettres de lecteurs qui nous y incitent, que l'abonnement à « Cinéma » sa rapporte à 11 numéros (dont un numéroté double) et non douze.

• N'en déplaise à quelques lecteurs un peu myopes, l'erreur d'information concernant Elizabeth Wiener, femme ou fille de Jean Wiener ne nous est pas imputable. C'est chez un confrère que l'erreur s'est produite. Vérifier, s'il vous plaît, avant de nous appeler.

• La sortie de **Alexandre Le Grand**, de Theo Angelopoulos, aura lieu dans deux salles seulement : le nouveau studio Action Rive Gauche (ex-cinéma Jean Cocteau) et l'Escurial. Prenez note...

contacts

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

En Anglais

THE RKO STORY.
R. Jewell V. Harbin.
Histoire complète du studio, 1051 films analysés et illustrés, album relié, index, films, personnages, 320 P. ..... **350 F**

HALLIWELL 'S FILM GUIDE
2e Edition de poche, Dictionnaire de 10 000 films, index, titres originaux, 1 230 pages ..... **123 F**

En Français

ROGER CORBEAU : PORTRAITS DE CINEMA.
R. Corbeau.
Hommage au célèbre Photographe de plateau, textes C. Chabrol. J. Marais, 120 photos N. & B. 16 couleurs, 200 pages, relié..... **305 F**

HISTOIRE DE LA TELEVISION FRANÇAISE.
Mousseau Brochant.
192 pages, relié, photos ... **214 F**

SUBLIME MARLENE.
Thierry de Navacelle.
Biographie, Carrière, Album 200 photos, 160 pages, relié ... **205 F**

SARAH BERNHARD. Vue par les NADAR. P. Spivakoff.
Album photos, Biographie, relié ..... **195 F**

SAISON CINEMATOGRAPHIQUE 1982
Analyse des longs métrages, courts métrages et films documents, bibliographie, Index : Réalisateurs, opérateurs, musiciens, titres originaux. Photos N & B., relié..... **135 F**

Port recommandé compris

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Librairie du Cinéma
24, RUE DU COLISEE 75008 PARIS
TEL. (1) 359.17.71

ces images si familières brusquement s'éclairent mieux, se rejoignent, se dévoilent, se répondent.

Etablir un rapport de Keaton à Dada ou à Kafka c'est, reconnaît Benayoun, « *élucubrer* » ; mais il le fait, et ce faisant replace l'art du comique dans une continuité, un climat, une mythologie d'époque qui nous troublent dans le soudain remuement d'objets, de mécanismes, de fantasmes qui surgissent de l'art et de la littérature comme les fiancées en folie de l'imaginaire !

On sait la prose de Benayoun capable de marier les pires contraires, les inconnus les plus radicaux : une fois encore, c'est fait, et l'enfant du génie et de l'homme d'esprit, de l'inculte et de l'expert, est réussi. Bénissons-le, et le plaisir qu'il nous donne.

Claude Michel Cluny

FILMOGRAPHIE UNIVERSELLE volumes XX à XXVI

Par Jean Mitry, Publications du Service des Archives du film du Centre national de la cinématographie.

Il est regrettable que soit si peu connu et diffusé le travail de bénédictin effectué depuis de nombreuses années par Jean Mitry avec sa filmographie universelle.

Une première série fut éditée par l'IDHEC, soit seize volumes, depuis un index historique des techniques et industries du film (vol. I), les filmographies des « Primitifs et précurseurs » en France, en Europe et aux USA, jusqu'aux Etats-Unis 1915-1935 (les maîtres, la fresque, l'épopée, drame et mélodrame), en passant par les écoles européennes, américaines et diverses (1910-1925) et le sérial en Amérique et en Europe (1908-1930).

La série publiée par les Archives du film s'ouvre avec trois tomes (XVII à XIX) consacrés aux USA (1920-1945) : les maîtres, la comédie, drame et mélodrame et comédie musicale, suivis de trois volumes sur le cinéma russe et soviétique de 1910 à 1950 (tomes XX à XXII) et de trois autres consacrés au cinéma français de 1910 à 1940 (XXIII à XXV).

Si un tel travail peut a priori paraître réservé aux spécialistes et aux professionnels, il est évident que la multiplication des rétrospectives et des hommages, la réexploration des patrimoines nationaux non seulement par les Cinémathèques mais aussi par certaines salles commerciales (songeons au travail de Dominique Païni au Studio 43 pour le cinéma français) ou par la télévision (les rétrospectives faites par Patrick Brion et le Cinéma de Minuit de FR 3), élargissent considérablement le nombre des utilisateurs potentiels de ce type d'ouvrages de référence.

Le sérieux, la compétence, l'acharnement, la méticulosité de Jean Mitry sont suffisamment connus pour qu'il soit nécessaire de les rappeler. Chaque filmographie est aussi complète et précise que le permet l'état des recherches et des connaissances (au moment de la publication de chaque tome). Lorsque les lacunes sont évidences, l'honnêteté de l'historien précise : « Filmographie partielle ». Rien à voir avec les ouvrages de seconde main et de mauvaise compilation qui inondent le marché sous de luxueuses couvertures et l'appellation falacieuse d'« Encyclopédie » ou de « Dictionnaire mondial... ». Quand Mitry vous dit « Filmographie universelle », vous pouvez le prendre au mot, rarement en défaut.

Joël Magny

JACQUES DEMY : LES RACINES DU REVE

Editions de l'Atalante par Jean-Pierre Berthomé 386 pages, 135 francs.

J'ai aimé le sérieux, le respect, l'humilité tempérée et la tendresse avec laquelle Jean-Pierre Berthomé aborde l'œuvre de Jacques Demy.

Il se trouve, si j'ai bien lu les annexes (dont le sérieux est déjà un gage pour le film), que nul à ce jour n'avait publié de livre sur Jacques Demy, que seule notre revue lui avait consacré un numéro spécial.

Il se trouve aussi que Jean-Pierre Berthomé avait, en 1981, fait une thèse de 3e cycle sur le cinéaste auquel il tient, avec quelle pertinence, à redonner la place qui lui revient dans le cinéma.

Suivant pas à pas, avec la méthode et la profondeur des universitaires (quand ils font bien leur travail) les films de Jacques Demy de ses premiers films en 8 mm, à **Une chambre en ville**, Jean-Pierre Berthomé, parle cinéma, style, décors, couleurs, musique ; il parle de Nantes et de la notion de « provincialisme » ; il parle de société, de guerre d'Algérie, de rapports au père et à l'enfant, et, ce faisant, bat en brèche, réduit en cendres les platitudes généralement utilisées pour parler de la « douceur », de « l'élégance » de Demy.

Il reconnaît lui-même que l'on pourrait approfondir les thèmes, l'étude de la mort, de la passion. Je serais tentée de dire : à quoi bon ? Pour qui sait la lire cette étude est une merveilleuse invite à pénétrer dans l'univers de Demy qu'**Une chambre en ville** installe plus fortement encore parmi les très grands.

Mireille Amiel

CHIFFRES DE CINEMA

CINE-AUDIENCE

de Simon Darcan, Editions « Sept à Paris ».

Toute une décennie (1970/1980) de l'activité cinématographique française en 160 pages de chiffres,de tableaux et de commentaires. C'est ce que propose *Ciné-Audience*, passionnante étude due à Simon Darcan qui recense, analyse, compare, classe des résultats de cinéma pendant les dix dernières années. Précise et complète sans être pour autant ardue, l'analyse de Simon Darcan devrait réjouir tous les cinéphiles qui se souviennent encore que le cinéma est aussi une industrie.

On y apprend notamment qu'**Emmanuelle**, avec 7 350 000 spectateurs est le champion de cette décennie (mais le « record » France appartient toujours **à la Grande vadrouille** (total à ce jour: 17 225 000 entrées) devant **le Pont de la rivière Kwaï** (13 325 000 entrées).

Quinze films ont dépassé le million de spectateurs en entrées Paris-périphérie (outre **Emmanuelle, les Aventures de Rabbi Jacob, le Dernier tango à Paris, l'Arnaque, les Aristochats, les Aventures de Bernard et Bianca, les Dents de la Mer, Tout le monde il est beau, tout le monde..., le Dernier métro, la Guerre des étoiles, Grease, Flic ou voyou, Vol au-dessus d'un nid de coucou, l'Aile ou la cuisse, le Grand blond avec une chaussure noire).**

Le Livre de la jungle, les 101 Dalmatiens, Cendrillon, la Belle et le clochard, Blanche Neige et les 7 nains sont les meilleures rééditions.

Trente réalisateurs « pèsent » plus de 2 millions de spectateurs, de Woody Allen à Pierre Richard, d'Ingmar Bergman à Claude Lelouch, de Bernardo Bertolucci à Stanley Kubrick.

Les films ayant réalisé plus de 100 000 entrées sur Paris-périphérie viennent de 19 pays et de 21 distributeurs (en tête Gaumont avec 16 films, suivi de la Warner, 12 films, d'AMLF et UGC, 11 films).

Ciné-Audience comporte en outre une analyse exhaustive de la carrière des 1033 films ayant réalisé plus de 100 000 entrées sur Paris-périphérie.

Un seul regret, mais il est de taille. A quand une étude similaire sur tous ces films que nous aimons mais qui, les choses étant ce qu'elles sont, ont tant de mal à franchir ce cap fatidique des 100 000 entrées en exclusivité parisienne ?

Un cap que **Mad Max 2** aura allègrement doublé, au propre et au figuré, dès sa sortie (196 000 entrées en première semaine).

Blade Runner (152 000 entrées), **Tir groupé** (120 000 entrées), **le Père Noël est une ordure** (113 000 entrées) ont également bien démarré.

A signaler par contre le gigantesque bide des **40e rugissants** qui bénéficiait pourtant d'un lancement à la mesure de son budget. 40 000 entrées en première semaine, 25 000 en deuxième, 14 000 en troisième, 7 000 en quatrième et 2 900 en 5e... Un échec dont Jacques Perrin, principal interprète mais aussi producteur du film, aura sûrement du mal à se remettre.

Mais tout cela n'empêche pas les cinéastes de tourner. Georges Rouquier (**Farrebique... 35 ans après**), Jean-Pierre Sentier (**Un bruit qui court**), Claude Zidi (**Banzai**), Claude Miller (**Mortelle randonnée**), Yves Boisset (**le Prix du danger**), Alain Delon (**le Battant**), Alain Resnais (**la Vie est un roman**) sont, entre autres, sur la brèche.

Et d'autres suivront : Patrice Leconte (**Circulez y'a rien à voir**), Maurice Dugowson (**Sarah**, avec Jacques Dutronc, Jean-Claude Brialy et Léa Massari), Roger Vadim (**Surprise partie**), Daniel Duval (**Effraction**, avec Marlène Jobert, Bruno Cremer et Jacques Villeret), Jean-Luc Godard (**Prénom : Carmen**, avec Isabelle Adjani), Alain Corneau (**Fort Sauvage**, avec Gérard Depardieu) et Diane Kurys (**Madeleine et Léna**, avec Isabelle Huppert, Mioumiou et Guy Marchand).

Frantz Gévaudan

TOUJOURS DISPONIBLE
notre « Spécial Jacques Demy »
Juillet-août 81 - N° 271-272
(Voir bon de commande dans notre dernier numéro, page 125).

AGENDA DU CINEMA

NOVEMBRE

Jusqu'au 14 novembre, VIIe Festival du film italien de Villerupt (Meurthe-et-Moselle). Sélection de films récents, inédits ou classiques du cinéma italien. Hommage aux frères Taviani en leur présence. Projection d'un film réalisé par le Studio 16 de Villerupt, **l'Anniversaire de Thomas,** consacré aux émigrés italiens venus travailler en Lorraine. Rens. : Bureau du Festival, 6, rue Clémenceau, 54190 Villerupt, tél. : (8) 289.28.56.

Jusqu'au 2 décembre, Ier Festival International du film de jazz au Cinéma « Alpha », à Strasbourg. Rens. : Cinéma Alpha, 67300 Strasbourg-Schiltigheim, tél. : 30.22.55 ou 33.10.45 (le soir).

Du 2 au 6 novembre, à l'INEP de Marly-le-Roi, stages « Esthétique du cinéma contemporain » et « Initiation à la projection cinématographique ». Rens. IFCA, 37, rue Lafayette, 75009 Paris, tél. : 526.56.44.

Du 2 au 14 novembre, le Cinéma de l'Arche Guédon, programmé par le CAC de Marne-la-Vallée, présente un cycle intitulé « Parlez-moi d'amour » composé d'une dizaine d'histoires d'amour au cinéma réalisées en France ou à l'étranger dans les dix dernières années. Rens., progr. : CAC, Marne-la-Vallée, tél. : 005.64.87.

Du 3 au 6 novembre, IIIe Festival des films courts français à Villeurbanne. Rens., inscr. : Alain Liatard, Cinéma le Zola, 117, cours E. Zola, 69100 Villeurbanne, tél. : (7) 893.42.65.

Du 5 au 7 novembre, IIIe Festival Régional de la Création Audiovisuelle à Sarlat (Dordogne). Ce festival est ouvert à tous réalisateurs ayant produit un document audiovisuel (fiction, documentaire, reportage, etc.) sur tous supports : film 16, super 8, diaporama, vidéo, photo. Rens. : FOL, 7, rue de la Boétie, 24001 Périgueux, tél. : (53) 08.30.30.

Du 5 au 19 novembre, le Centre Culturel Communal de Châtillon propose un cycle Jean Renoir. Exposition : sa vie, ses films. Stage : « Lecture de film autour de la Règle du jeu ». Projections de six de ses films. Rens. : 21, rue Gabriel-Péri, 92320 Châtillon, tél. : 657.22.11.

Du 5 au 20 novembre, IVe Festival du Cinéma Français à Grenoble et dans l'Isère, seul festival de films français courts et longs métrages. Présence de nombreux réalisateurs. Rens. : Bureau du Festival, 4, rue Hector Berlioz, 38000 Grenoble, tél. : (76) 44.70.38.

Du 7 au 20 novembre, Sigma 18 propose, à Bordeaux, les rétrospectives suivantes : Elliot Erwitt, Ulrike Ottinger, John Waters, Piotr Kamler et Raymond Depardon. Vaste panorama (entre 50 et 80 films) de films de court métrage réalisés en France entre 1979 et 1982. Inédits. Jean-Luc Godard, œuvres vidéo. L'intégrale du journal filmé de Joseph Morder sera présentée (12 heures). Lieux des projections : Entrepôt Lainé, Cinéma Trianon, Cinéma Studio Campus. Rens. : Centre Jean Vigo, 6, rue Franklin, 33000 Bordeaux, tél. : (56) 52.62.90.

Le 8 novembre, à la Cinémathèque Française, hommage à Ladislas Starevitch, projection de quatre de ses films. Rens. : Chantal Gatineau, tél. : 727.32.55. Cinémathèque Française, place du Trocadéro, 75016 Paris.

Le 9 novembre, les Rencontres audiovisuelles du 29, rue d'Ulm et TF1 présentent l'Intégrale de Mozart, six émissions réalisées par Marcel Bluwal. Projections de 9 h 30 à 23 h, à 16 h, débat avec le réalisateur et les acteurs. Rens. : Rencontres audiovisuelles, 29, rue d'Ulm, 75005 Paris, tél. : 329.21.64, postes 355-356.

Du 10 au 14 novembre, VIe Festival International de Cinéma d'animation d'Espinho (Portugal). Rens. : Bureau du festival, Apartado 43, 4501 Espinho.

Du 10 au 14 novembre, « Mais qui est Jean-Pierre Mocky ? », Festival-Rencontre à Chalon-sur-Saône organisé par le Ciné-Club Chalonnais et la Maison de la Culture. Nombreuses projections. Débats. Rens. : Anne-Marie Siesbye (Ciné-Club), 13, bd de la République, Chalon-sur-Saône, tél. : (85) 48.02.08 ou Maison de la Culture, 5, av. Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône, tél. : (85) 48.48.92.

Du 11 au 14 novembre, IIIe Colloque « Cinéma et Histoire / Histoire du Cinéma », organisé par les Cahiers de la Cinémathèque à Perpignan. Cette année « La Commune de Paris en images ». En présence des réalisateurs sui-

(suite page 127)

UN AUTRE CINEMA

par Alain Alcide Sudre

TRENTE ANS DE CINEMA EXPERIMENTAL EN FRANCE

Certains esprits soucieux de précision terminologique pourront s'étonner d'une définition si élargie du cinéma « expérimental », que ce concept en expansion arrive à englober, de fait, toute proposition artistique originale tout en excluant catégoriquement l'idée même d'une recherche cinématographique fondée expérimentalement. Mais l'on doit constater que ceux qui auraient voulu rendre cette manifestation impossible ne sont autres que ceux qui, par un effort constant, ont tout fait pour écarter des écrans un bon nombre de cinéastes dont, précisément, cette exposition nous donne l'occasion d'apprécier les travaux dans de bonnes conditions de projection.

L'on doit reconnaître, par ailleurs, que le travail, par un certains côté si ingrat, de programmateur, que Dominique Noguez assume si souvent à Bourges ou à Beaubourg, aura contribué à faire connaître le cinéma expérimental à un public lui aussi élargi.

Parallèlement, la Biennale de Paris qu'il avait, il y a deux ans, ouverte au « support film », montrait une programmation internationale (les U.S.A. en moins) alors que *30 ans de cinéma expérimental en France* (1950-1980) offrait une large rétrospective nationale qu'accompagnait, à la Sorbonne, un colloque surtout d'universitaires. Un catalogue descriptif (sous le même titre) donne accès à une information sur la chronologie et l'hétérogénéité de cet art ; le dictionnaire des cinéastes qui le clôt est un document pratique.

Par cette manifestation, pour laquelle Dominique Noguez est secondé par Catherine Zbinden, un public curieux, d'abord parisien et qui dispose de quelques loisirs, aura pu découvrir l'irréductible diversité du cinéma expériemental et s'interroger sur ce foisonnement de propositions si disparates, voire même, antinomiques. Il nous a été donné de constater, en tous cas, que, dès lors que la presse parlait de lui au même titre que l'autre, ce « cinéma exclu » découvrait son public, et que ce dernier ne restait pas passif devant les œuvres qu'on lui montre, sachant manifester ses goûts et ses dégoûts.

SCRATCH N° 1 POUR LE CINEMA EXPERIMENTAL

(BP 7409 75421 - PARIS CEDEX 09) correspondance rédactionnelle à adresser à Yann Beauvais)

Fondée par un plasticien, Miles Mc Kane, à qui l'on doit la couverture de ce premier numéro, et par le cinéaste Yann Beauvais dont la Biennale nous a permis de voir son dernier film, **Elclipse,** cette revue est ouverte à tous les cinéastes et personnes intéressés par le cinéma expérimental. La photocopieuse autorisant des propositions visuelles aussi bien que conceptuelles, cette publication permet de multiples possibles, espérant favoriser le développement d'une nouvelle curiosité critique pour *le film* en lien avec une réflexion sur les autres arts contemporains.

Scratch a adopté un mode collectif de financement qui correspond à celui que les cinéastes indépendants ont choisi pour leurs films : chaque intervenant fournit le nombre de pages que son travail nécessite, participation qui lui est remboursée en proportion du nombre des numéros vendus. Tirée actuellement à cent exemplaires, la revue sera diffusée dans le réseau international spécialisé, ce qui explique son bi-linguisme.

CETON/FOURNIER - PRODUCTIONS

(8, rue Danville, Paris 75014)

Le cinéaste Jean-Pierre Céton qui, avec Jean-Paul Dupuis, lequel en garde la responsabilité, géra longtemps le Collectif Jeune Cinéma, devient producteur indépendant. Cette société de production entend *« promouvoir (...) toute œuvre de création sous toutes formes de support et particulièrement de produire des films de long métrage ».*

« Vends « Cinéma » du n° 149 au n° 198 inclus (sauf n° 150, 153, 177, 181). Prix 330 F. Vends également « Ecran » n° 26 au n° 62 inclus (sauf n° 27) pour 220 F. Ecrire à M. Hatte c/o Guelton, 2, rue Montsouris, 75014 Paris ».

DEBATS
ET POLEMIQUES

DE GRACE, NE FAITES PAS DU « MINUTE »

De Coline Serreau :

Je n'ai pas l'habitude de répondre aux critiques, considérant qu'un film, à partir du moment où on le livre au public, devient matière à des discussions et à des controverses qui m'intéressent beaucoup mais dans lesquelles je ne me sens pas le droit d'intervenir.

Je vous prierais cependant, eu égard au principe du droit de réponse, de bien vouloir publier cette lettre qui concerne un point précis de la critique de M. Magny dans votre numéro d'octobre 82.

En effet, M. Magny reprend comme un bréviaire et une information « de source sûre », une phrase d'un article du *Matin* disant qu'en 1968 j'étais au Festival de Venise et que j'y portais une « robe gitane », en l'occurrence la même qu'en 1982. Je n'avais pas jugé utile de relever les imbécillités du *Matin*, mais deux fois c'est trop.

Alors petite mise au point : je n'ai jamais mis les pieds, en 1968, à Venise, pour la simple raison que j'étais à l'époque organiste et étudiante comédienne et que je n'ai pas quitté Paris une seule seconde, n'ayant, en outre, en ces beaux jours de mai, pas le premier sou pour aller dans un festival de cinéma. Je précise aussi que je portais surtout des jeans.

La première et la seule fois où j'ai été au Festival de Venise, c'est en 1982, et je ne portais pas de robe gitane.

Tout ceci n'a pas grande importance, et M. Magny est parfaitement libre de penser que mon film doit trop à mai 68.

Mais il me paraît bien peu digne du niveau habituellement honorable de votre revue de colporter des ragots aussi faux, aussi bêtes et aussi peu dignes d'intérêt. Est-ce que la tenue vestimentaire d'un réalisateur vous intéresse tant que ça ? Vous devriez tout de même vérifier un peu vos sources.

Doit-on sans sourciller laisser paraître n'importe quoi sur n'importe qui ? Si on ne réagit pas, demain je lirai dans la presse que j'ai volé des petites cuillères en 1970, du temps où j'étais la maîtresse de M. Reagan, ou bien qu'on m'a vue le 5 avril 1973 sur la plage de Palavas-les-Flots porter un maillot de bain orné de croix gammées, ou encore que... bref n'importe quoi.

Rossini a écrit un air inoubliable sur la calomnie, cet art qu'ont pratiqué avec efficacité les fascistes et les staliniens.

La critique de M. Magny est parfois intelligente, elle m'a beaucoup intéressée, mais, de grâce, n'empruntez pas les mœurs journalistiques de *Minute*.

Soyons sérieux, parlons cinéma.

A PROPOS DE « BOURBEUSE MER DES ELOGES »

De Barthélémy Amengual, de Valence.

Je vous remercie d'avoir publié (fort bien) dans le n° d'octobre de *Cinéma* le texte de Renzo Renzi sur « les Divas à l'italienne » que je vous avais proposé.

Je suis toutefois surpris des réactions qu'exprime Joël Magny dans ce même numéro sous la rubrique « le sablier du ciné-mois ». Il s'en prend en effet (assez inélégamment : que signifie au juste le *sic* dans *Jeune* (sic) *cinéma* ?) à un autre papier de Renzi, « les grandes embrassa-

des du nouveau conformisme » paru en septembre dans la revue de la Fédération Jean Vigo.

C'est son droit. Mais comme je suis à l'origine de ces deux traductions et de leur parution, je ne voudrais pas avoir l'air de porter deux casquettes. Il me faut donc préciser que Renzi, dans ces deux articles, défend exactement les mêmes positions critiques et me trouve d'accord avec lui dans les deux cas. Faute de quoi, le lecteur non averti pourrait se demander comment Renzi peut être un « jeune » critique aux vieilles idées, relevant d'un *« néo-poujadisme poussiéreux, mesquin et médiocre »* quand c'est *Jeune cinéma* qui l'accueille, et un essayiste intéressant, lucide et original (je suppose) quand c'est *Cinéma 82* qui le publie ?

La « politique des auteurs », au fond du débat ouvert par Renzo Renzi, n'occupe au demeurant qu'un secteur restreint dans un phénomène beaucoup plus large (particulièrement virulent en Italie depuis quelques années) : à savoir l'accueil enthousiaste fait à n'importe quel film à succès par toute une part de la critique et même de l'animation culturelle sous couvert de nostalgie, de « revival », de rétro et de kitsch, sous prétexte aussi qu'avec lui (ce film et ses nombreux pareils) le cinéma redevient un art de masse.

Renzi attaque notamment les rétrospectives, à la télé ou ailleurs, qui, quelle que soit leur formule, ne nourrissent aucun projet historique et/ou critique mais convoquent seulement à la « fête », autant dire à la pure et simple consommation.

Il attaque les récents apôtres de l'« éphémère » qui, derrière les alibis du non-art, de l'anti-art, de la révolution culturelle, de la post-modernité, de la communion collective, ne veulent plus reconnaître ni « haut » ni « bas », ni chef-d'œuvre ni navet : l'essentiel, c'est le pied !

Sur cette inconditionnelle et « bourbeuse mer des éloges » (Renzi), la politique des auteurs aussi peut bien sûr amarrer son nid.

Joël Magny soutient (comme déjà dans son bel essai sur André Bazin dans le n° « Théories » de *CinémAction)* que les promoteurs de la dite politique *« n'ont jamais voulu dire que tous les films des auteurs étaient par-là même des chefs-d'œuvre. Ils ne faisaient pas une théorie mais bien une politique, une stratégie »*.

On peut débattre de ce qu'ils ont voulu dire et faire ; ce qui est aujourd'hui en cause, ce sont les résultats ou les séquelles (perverses ?) de leur stratégie. Et si on doute du bien-fondé du pamphlet de Renzo Renzi, même pour ce qui regarde la France, qu'on voie, pour ne prendre qu'un seul exemple, à quoi vont les carrés noirs louangeurs de *Télérama* dès qu'il s'agit d'« auteurs » ou de cinéma rétro.

PIXOTE : DIX A QUINZE MINUTES DE MOINS...

de M. Didier Cataliotti, Paris.

JE me rends un certain samedi soir dans un cinéma de la rue Cujas où se joue **Pixote, la loi du plus faible.** J'avais pu voir ce film quelques semaines auparavant, déjà, dans une salle du quartier des Halles. Comparer m'était donc possible : dix à quinze minutes de **Pixote** ont été purement et simplement coupées, maladroitement de surcroît (les images sautent, la cohérence entre les scènes est perdue).

C'est une partie sinon capitale du moins importante du film qui ne sera pas vue par combien de spectateurs qui auront payé leur place presque au même tarif qu'aux Halles ? Il leur manquera un accent porté sur la sensibilité d'un garçon meurtri (Lilica), qui jouera un grand rôle par la suite, la conscience (même relative et désabusée) d'un juge d'instruction, l'ébauche d'une solidarité active entre d'autres garçons pour s'échapper et s'entr'aider, autant d'éléments qui nuancent justement le propos du réalisateur, dans un film qui devient alors par trop manichéen (même s'il reste vraisemblable).

Après un échange orageux avec le personnel de la salle et sous la menace de la lettre que je suis en train de rédiger, j'ai pu me faire rembourser ma place, ce qui était bien le moins.

Mais que penser de la liberté que prend un distributeur de censurer (c'est le mot) de lui-même des scènes qui ne l'agréent pas ou qui réduiraient le nombre de séances possibles ? Qu'en penserait le réalisateur de **Pixote** ? Que penser de l'irresponsabilité (et de la dépendance) d'un exploitant qui projette un film amputé, sans même en informer les spectateurs ?

La commission de contrôle cinématographique a proposé d'interdire ce film aux mineurs de treize ans, ce qu'a retenu le ministre de la culture. Au nom de quoi une société privée, qui n'a pas à se préoccuper de « la protection de l'enfance et de la jeunesse » s'octroie-t-elle des pouvoirs discrétionnaires et occultes, outrepassant l'intervention, déjà discutable, de la puissance publique ? D'autant que les dix minutes coupées ne sont pas, loin de là, les plus violentes ou les plus « immorales ». Il me paraîtrait assez judicieux que les spectateurs potentiels de ce film pussent savoir que ce qu'ils voient au Studio Cujas, grâce aux bons soins d'« Arts et médoille » et « Forum Distribution », n'est que ce qu'un nouveau « braghettone » de la pellicule a bien voulu leur laisser voir. En l'occurrence, ce n'est pas la loi du plus faible mais celle du plus fort face au spectateur isolé.

(suite page 127)

MUSIQUE DU FILM

par Alain Jomy

ADIEU A JEAN (Wiener)

Bien sûr, on peut dire de lui qu'il est le compositeur du ***Riffifi*** *et qu'il a écrit quelque trois cents musiques de films, des centaines de partitions pour la télévision, des dizaines de musiques de scène. Cela nous ferait oublier ses très nombreuses œuvres de concert, ses chansons, ses musiques pour la radio. Cela nous ferait oublier qu'il participa à cette fabuleuse histoire qu'un album de réédition réussit un peu à rendre, le duo Wiener-Doucet, qu'il fut présent à tout ce qu'il y a eu de nouveau dans la musique depuis 1910, comme auditeur ou comme participant (je pense au Bœuf sur le toit).*

On se doit de signaler que, en tant qu'organisateur de concerts mémorables qu'il donnait avec son ensemble, il introduisit nombre d'œuvres qui ont marqué l'histoire de la musique du XXe siècle. Songeons que c'est chez lui qu'on entendit pour la première fois le Pierrot lunaire *de Schoenberg, et nombre d'œuvres des plus grands compositeurs de son temps. Ce qui ne l'empêchait pas de jouer du jazz, haussant pour la première fois cette musique au rang des œuvres de concert les plus « nobles ».*

J'ai plutôt envie de vous parler de l'homme qu'il fut, celui que j'ai connu, que ceux de ma génération ont connu. Vous trouverez, si vous êtes très soucieux de données biographiques et filmographiques, tout ce qu'il vous faut dans les ouvrages spécialisés, comme ceux de Lacombe-Rocle ou Porcile.

Si je devais le caractériser, je dirais : il a aimé la vie, il a aimé la musique, il a aimé la vie qu'il trouvait dans la musique. Vous pouvez en savoir plus long sur cet amour dans son autobiographie, Allegro appassionato, *parue chez Belfond. Si vous êtes friands d'histoires secrètes sur le monde du cinéma ou de la musique, vous serez déçus. Par pudeur d'abord et surtout parce qu'il n'attachait pas beaucoup d'importance à cet aspect-là de la vie artistique, rien de cela ne figure dans son livre. Par contre, vous y trouverez des pages sensibles sur ce et ceux qu'il a aimés, que ce soit Satie, Doucet, ou Milhaud... On pourrait dire qu'il a sans doute gommé tout ce qu'il aurait pu y avoir d'agressif pour ne laisser de lui que la bonne image. Mais qu'importe puisqu'il a vraiment été cet aimable personnage qui a œuvré avec constance et humilité pour son art.*

Retenons qu'il aura été, de sa génération, un des rares musiciens engagés (l'autre étant Louis Durey). Son appartenance politique, il la revendiquait avec la même tranquillité qu'il revendiquait son amour de la musique : sans équivoque. Dans la longue entrée sur laquelle donnent les différentes pièces de son appartement, il y a cette photo de Cachin dédicacée, située non loin de celle de Stravinsky, dédicacée elle aussi. A tous deux, il vouait le même culte, avec la même tendresse, la même fidélité. Il lui aurait été facile, par exemple, de dire — comme d'autres l'ont fait — du mal de Stravinsky, dont la méchanceté et la langue féroce sont restées légendaires dans le monde de la musique. Il ne le faisait pas, pas plus qu'il ne l'a fait à propos d'autres non moins connus pour leur caractère irascible. Cela ne l'intéressait pas. Il cherchait les bonnes raisons d'aimer les gens, pas les raisons de les détester, même après leur disparition.

J'aimerais dire à quel point ce vétéran, ce juge gentil et plein d'humour pouvait être accueillant avec ses jeunes confrères, dont il lisait les partitions ou écoutait les disques. Un compliment de lui venait comme un réconfort pour le musicien intimidé et presque apeuré de sa propre hardiesse. Je me rappelle lui avoir un jour demandé, la gorge un peu serrée, si je pouvais lui faire entendre une musique de film. Etonné de cette question, il m'a répondu : « Mais bien sûr, pourquoi ? ». *J'avoue avoir un peu oublié ce qu'il m'en a dit après l'avoir écoutée. Je me rappelle seulement qu'ensuite on se sentait bien, on se sentait mieux, on avait l'impression que — pour lui — on existait.*

Il savait, en effet, mieux que bien d'autres, la difficulté qu'on a à faire de la musique de film telle qu'on peut la souhaiter, il avait réfléchi à la place de la musique dans le cinéma, il pouvait comprendre ce qui s'était passé pour son confrère. Et lui, qui écoutait toutes ces musiques, lui qui n'avait plus beaucoup de commandes pour ce cinéma qu'il adorait alors que sa créativité était intacte (1), il était sans amertume, il aimait et aidait les autres comme il l'avait toujours fait.

Il était de toutes les créations, écoutant avec conscience même ces œuvres très contemporaines auxquelles il avouait ne plus vraiment adhérer, mais qu'il défendait parce qu'il avait un sens aigu de la solidarité avec ses collègues. Il a été un homme présent, il est resté un musicien présent, conscient, généreux.

Ceux qui sont allés chez lui se rappelleront son merveilleux piano de concert, et la multitude de modèles réduits de voitures, son bureau d'écolier sur lequel il écrivait ses mémoires — sur des cahiers d'écolier. Tout cela n'avait rien à voir avec l'image qu'on se fait d'un musicien célèbre. On arrivait chez lui la première fois avec un sentiment de réserve normale quand on va chez quelqu'un qui est comme une institution, on en repartait avec l'impression d'avoir passé un moment chez un vieil ami.

Cet ami est parti qui ne reviendra pas, un ami qu'on aimait, que nous aimions, nous tous qui l'avions approché et plus ou moins connu. Ne pleurons pas parce qu'il a vécu et vécu de belle façon. Regrettons son absence car il ne peut plus profiter de cette vie qu'il aimait tant — et qui le lui rendait bien.

Alain Jomy

(1) J'aimerais dire ici à quel point il est dommage que les cinéastes n'aient pas plus fait appel à lui ces dernières années. Il avait une tendresse particulière pour Rivette — qui l'avait même fait figurer à l'image, jouant sa musique dans l'action. On pourrait citer également Frédéric Mitterrand, qui a pris sa musique pour sa **Lettre d'amour de Somalie,** *peut-être sa dernière partition pour l'écran.*

NOUS ONT QUITTE AUSSI...

ANATOLI SOLONITSYNE

• Le 12 juin dernier est mort à Moscou l'acteur soviétique **ANATOLI SOLONITSYNE.** Il avait quarante-huit ans. Son nom est indissolublement lié à celui de Tarkovski qui lui permit de se révéler en 1969. Petit acteur de théâtre à Sverdlovsk où Panfilov l'avait cependant remarqué, il lit dans une revue spécialisée le scénario d'**Andreï Roublev.** Il décide aussitôt de « monter » à Moscou, rencontre Tarkovski et le convainc qu'il est fait pour le rôle. C'est le début de leur carrière commune.

Solonitsyne tourne dans tous les films de Tarkovski. Mais il travaille également avec d'autres. Citons dans le désordre : Guérassimov, Panfilov (**Pas de gué dans le feu,** 1967), Chépitko (**L'Ascension,** 1977), Zarkhi (**25 Jours de la vie de Dostoïevski,** 1980), Mikhalov... Ses personnages étaient volontiers marqués par le conflit entre intelligence et conscience, par la recherche de l'harmonie intérieure. Mais cet acteur très doué ne se limitait pas au registre dramatique. Il ne dédaigna ni le policier (**Le Mystère du carnet,** de V. Chamcourine, 1982) ni la comédie. Il interprète avec beaucoup d'humour dans **De la vie des estivants** de N. Goubenko (1981), sorti en septembre, un homme cynique, veule et vulgaire qui contraste de façon savoureuse avec l'écrivain tourmenté de **Stalker** *(F. Navalih).*

(suite page suivante)

GRACE KELLY

Actrice américaine (naturalisée Monégasque) née le 12 novembre 1928 à Philadelphie, décédée à Monaco le 21 septembre 1982.

Issue d'une riche famille américaine, elle suit les cours de l'Académie américaine d'art dramatique de New York, tout en étant modèle de photographes, puis débute à la télévision et au théâtre. Elle n'a qu'un petit rôle dans son premier film, **Fourteen Hours**, en 1951 mais trouve le succès dès l'année suivante avec **High Noon**, aux côté de Gary Cooper. Sa carrière cinématographique s'arrêtera en 1956, après son mariage avec le Prince Rainier de Monaco, rencontré l'année précédente lors du tournage de **To catch a Thief.**

Filmographie: 1950: **Fourteen Hours (Quatorze heures)**, de Henry Hathaway; 1952: **High Noon (Le Train sifflera trois fois)**, de Fred Zinnemann; 1953: **Mogambo**, de John Ford; **Dial « M » for Murder (le Crime était presque parfait)**, d'Alfred Hitchcock; 1954: **Rear Window (Fenêtre sur cour)**, d'A. Hitchcock; **The Bridges at Toko-Ri (Les Ponts de Toko-Ri)**, de Mark Robson; **The Country Girl (Une fille de la province)**, de George Seaton; **Green Fire (L'Emeraude tragique)**, d'Andrew Marton; 1955: **To catch a Thief (La Main au collet)**, d'A. Hitchcock; **The Swan (Le Cygne)**, de Charles Vidor; 1956: **High Society (La Haute société)**, de Charles Walters; 1958: **Invitation to Monte-Carlo (The Story of Princess Grace: once upon a Time is Now)**, film touristique et publicitaire pour la Principauté, de Ewan Lloyd.

FRANÇOIS SIMON

Acteur d'origine suisse, né à Genève le 16 août 1917, décédé en Suisse le 6 octobre 1982. Il était le fils de Michel Simon et le père de la réalisatrice Maya Simon.

Il débute au théâtre à Paris en 1936 où il suit les cours de Charles Dullin puis travaille avec Sacha Pitoeff, jouant *Autour d'une mère* avec Jean-Louis Barrault. De retour en Suisse à la suite de la guerre, il fonde sa compagnie, le Théâtre de Carouge, qu'il dirigera pendant dix ans, montant plus de 50 pièces, de Shakespeare à Goldoni, de Pirandello à Beckett. Il y crée *le Fou et la nonne*, puis *la Poule d'eau*, de Wicklewitch, et *le Retour*, de Pinter. Il travaille aussi pour la Télévision suisse où il interprète une trentaine de dramatiques. Il reçoit la médaille de la Société des auteurs pour la promotion de la culture française. Au TNP de Villeurbane, il joue sous la direction de Patrice Chéreau *Tiller*, de Dorst, et *Lear*, de Bord.

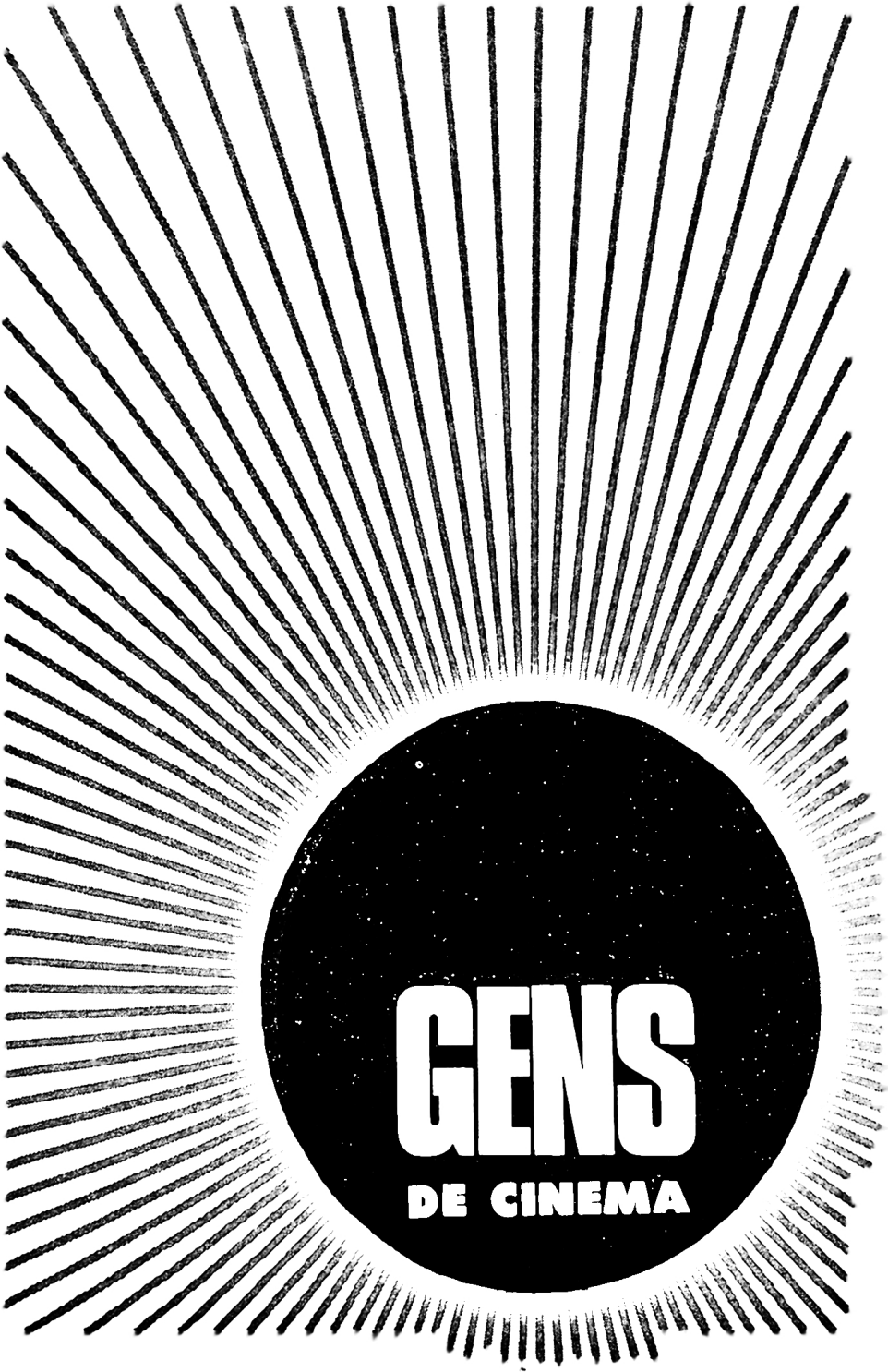
Il débute très tardivement au cinéma, révélé par le film d'Alain Tanner, **Charles mort ou vif**. Parmi ses autres prestations cinématographiques, citons: **Mourir d'aimer** (André Cayatte), **Où est passé Tom ?** (José Giovanni), **le Fou et l'Invitation** (Claude Goretta), **la Mort du directeur du cirque de puces et Alzire oder der neue Kontinent** (Thomas Koerfer), **la Chair de l'orchidée** et **Judith Therpauve** (Patrice Chéreau), **Lumière** (Jeanne Moreau), **Violanta** (Daniel Schmid), **la Femme-flic** (Yves Boisset), **Exil** (Anna Simon), **le Christ s'est arrêté à Eboli** (Francesco Rosi).

• **JACQUELINE GAUTHIER**, actrice française née à Paris le 7 octobre 1918, décédée le 18 septembre 1982. D'abord comédienne de théâtre et doubleure d'Alice Cocéa 4pour **Histoire de rire**), elle apparaît sur les écrans en 1941 dans **le Journal tombe à cinq heures**, de Georges Lacombe, puis: **Au bonheur des dames** (1943), **l'Assassin n'est pas coupable** (1945), **la Femme fatale** (1945), **Une nuit au Tabarin** (1947), **Eve et le serpent** (1948), **la Plus belle fille du monde** (1951), **la Terreur des dames** (1956). C'est à cette date qu'elle abandonne le cinéma pour se consacrer au théâtre et à la chanson. On la vit néanmoins dans quelques séries télévisées telles que **la Fortune des Rougon**, **le Bel indifférent**, **la Logeuse**.

• **BEVERLY BAYNE**, actrice américaine née à Minneapolis en 1895, décédée le 28 août 1982. Elle fut célèbre au temps du muet et parut dans de nombreux films aux côtés de son premier mari, l'acteur Francis Z. Bushman, comme **the Diplomatic Service**, **Social Quicksands**, **Ladies World**, **Romes and Juliet**, **ou Who cares ?**, son dernier film, en 1925. Elle poursuivit ensuite une carrière théâtrale.

• **MICHAEL THOMA**, acteur américain décédé le 3 septembre 1982 à l'âge de 55 ans. Il avait fondé l'American Academy of Dramatic Arts West. Il enseignait l'art dramatique depuis 1954. Outre de nombreuses productions théâtrales à Broadway, il participa à de nombreuses séries TV: **Eight is enough**, **the Rockford Files**, **General Hospital**, **the Bionic Woman**, **the Rookies**, **the Waltons**, **Fame**.

• **FRANCO SALINAS**, scénariste italien, décédé à l'âge de 55 ans. Il avait participé particulièrement à: **Salvatore Giuliano** (Francesco Rosi), **la Bataille d'Alger** (Gillo Pontecorvo), **Etat de siège** (Costa-Gavras), **M. Klein** (Joseph Losey).


GENS
DE CINEMA

THEO ANGE-LOPOULOS

dossier-auteur établi par Gaston Haustrate

Il est l'un des plus étonnants
novateurs
du cinéma mondial
de la dernière décennie.
Sa réputation est justifiée,
et sa valeur
reconnue dans le monde entier.
En cinq films,
de longue durée, il est vrai,
il a fait la preuve
et de l'importance de ses discours
idéologiques
et de l'originalité
de son écriture.
Connu du grand public en Grèce,
admiré en France
par la cinéphilie curieuse,
il aura tout de même fallu
trois ans
pour que le dernier film
de Théo Angelopoulos
arrive sur nos écrans
malgré un Lion d'or à Venise.
Ce dossier-auteur fait le point
sur l'œuvre passionnante
de ce grand cinéaste.

1 FICHE D'IDENTITE

— Né à Athènes le 27 avril 1935 d'un père originaire du Pénopolèse et d'une mère crétoise, commerçants de tradition.

— Etudes secondaires et universitaires (droit) au cours desquelles il découvre le cinéma (surtout américain).

— 1959 : service militaire puis départ à Paris où il fait de petits métiers pour survivre, tout en suivant, à la Sorbonne, des cours de philosophie et de filmologie (et d'apprentissage du cinéma à la Cinémathèque).

— 1962 : Inscription à l'Idhec d'où il est expulsé, au bout de la première année, pour « non-conformisme ».

— 1963 : réalise, avec des amis, un film policier en 16 mm intitulé **Noir et blanc** (moyen métrage).

— Fait de la figuration et joue des petits rôles pour gagner sa vie.

— 1964 : Panpandreou accède au pouvoir en Grèce et Angelopoulos rentre en novembre dans son pays. Il devient critique de cinéma du quotidien « Demo-Kratiki Allaghi » (« Changement démocratique »).

— 1966 : Il tourne un court-métrage d'après une émission de radio intitulée **l'Homme idéal**, réalisation marginale qui s'étend sur deux ans et qui est finalement présentée au Festival de Salonique où il gagne un prix.

— 21 avril 1967 : coup d'Etat des colonels, interdiction de parution pour le quotidien en question.

— Commence un film sur un groupe pop grec qu'il ne terminera jamais étant en désaccord avec l'orientation voulue par le producteur (titre du film : **Forminx Story**).

— 1968 : avec l'aide d'un machino un peu argenté, Angelopoulos entreprend le tournage de son premier long métrage : la **Reconstitution**.

— 1970 : présentation de ce premier film au Festival de Salonique, puis à la Cinémathèque de Paris, puis, en 1971, au Festival d'Hyères où il obtient le prix du meilleur film étranger. C'est le début d'une longue série de récompenses dans de très nombreuses manifestations à l'étranger.

— 1971 : mise en chantier de **Jours de 36** malgré les difficultés de tournage sous le régime les colonels.

— 1972 : le film obtient le prix de la mise en scène et de la photo à Salonique, puis est sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs, Cannes 1973, avant d'entreprendre un nouveau long tour de festivals internationaux (Prix Fipresci Berlin).

— 1973 (novembre) : malgré les risques de censure, compte tenu de son thème, mise en route de la production du **Voyage des comédiens**. Entre-temps, les étudiants de Polytechnique se révoltent, les chars des colonels attaquent. Deux jours après, Ioannidès prend le pouvoir. Angelopoulos, sans doute recherché, s'enfuit à Paris.

— Janvier 1974 : retour à Athènes malgré les risques.

— Février 1974 : début de tournage du **Voyage des comédiens** dans un contexte de tensions diverses.

— Fin mai 1974 : tournage arrêté faute d'argent.

— Juillet : chute des colonels.

— Fin 1974 : reprise du tournage par l'équipe technique, en participation totale.

— Mai 1975 : sélection du film à la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes (refusé en sélection officielle).

— Novembre 1975 : sortie du film à Athènes dans treize salles : 200 000 entrées en première exclusivité (il en fera 350 000 sur toute la Grèce).

— 1976 (novembre) : tournage des **Chasseurs** (co-produit avec l'INA et la Télévision allemande). Sortie à Athènes, un an après, en novembre 1977 : 110 000 entrées à Athènes (200 000 sur l'ensemble du pays).

— Janvier 1980 : début du tournage de **Megalexandros**.

— 7 septembre : présentation du film au Festival de Venise où il obtient le Lion d'Or, le Prix de la Fipresci et le Prix du « Cinema Nuovo ».

— Novembre 1980 : sortie de **Megalexandros** à Athènes. 80 000 entrées dans la capitale ; 200 000 sur l'ensemble du pays.

— Début 1982, tournage d'un documentaire de 50 mn, intitulé **Athènes ou trois visites à l'Acropole** (dans le cadre d'un ensemble sur les grandes capitales).

— Novembre 1982 : début de tournage du prochain long métrage d'Angelopoulos : **le Voyage à Cythère**.

2 FILMOGRAPHIE COMMENTEE

1965 — FORMINX STORY

1965 : FORMINX STORY. Long métrage inachevé avec le groupe de musiciens pop « les Forminx ».

« Le producteur, en cours de route, n'a pas voulu que le film se poursuive comme il avait commencé. Il a voulu en faire une comédie à la grecque. C'était pour moi plutôt un exercice (...). On voulait faire une comédie musicale avec un prétexte policier. De la musique et du mouvement. J'ai filmé pendant vingt jours un récital de pop'music devant huit mille personnes. C'était la base à partir de laquelle je devais travailler : je voulais répartir ce récital dans le film. Je voyais, entre les morceaux, les chanteurs, leurs relations, comment on fabrique une chanson, les imprésarios et un prétexte policier tout à fait abstrait — quelqu'un disparaît, on ne sait pas pour qui, on ne sait pas pourquoi. En Grèce, on ne peut pas faire ça... » (Positif, n° 174, octobre 1975).

1968 — L'EMISSION

1968 : I EKBOMPI (L'Emission). Grèce, nb, 35 mm, 23 mn. Réal. et scé. : T. Angelopoulos. Ph. : Georges Arvanitis. Son : Thanassis Arvanitis. Prod. : T. Angelopoulos. Int. : Théodore Katsadramis, Lina Triandafillou, Nicos Mastorakis. Décors naturels. Tournage : 1967-68 à Athènes. 1ère sortie en Grèce : octobre 1968. Prix de la critique grecque au Festival de Salonique, 1968.

« En Grèce, il y avait à l'époque des émissions de ce genre. On interroge des gens dans la rue : « Comment, d'après vous, est l'homme idéal ? ». *Les Femmes répondent :* « Beau, grand... ». *D'après ces réponses, on fait le dessin de l'homme idéal. On le cherche ensuite dans la rue et il a le droit de passer l'après-midi avec une grande star. Mais tout cela n'est qu'une blague, un jeu publicitaire. Car le pauvre type doit dire qu'il a passé un après-midi merveilleux, alors qu'on a pris une photo de lui avec la star et c'est tout. C'est l'inverse du mécanisme de l'usine à rêve » (Positif, , n° 174, octobre 1975).*

1970 — LA RECONSTITUTION

1970 : ANAPARASTASSI (La Reconstitution). Grèce, nb, 35 mm. 1 h 50. Réal., scén. et dial. : T. Angelopoulos. Ph. : Georges Arvanitis. Son : Thanassis Arvanitis. Mont. : Takis Avnopoulos. Décors naturels. Chansons et mus. populaires. Tourné en mars-avril 1970 dans un village de l'Epire. 1ère sortie en Grèce : novembre 1970. Prod. : Georges Samiotis. Dir. prod. : Christos Palyannopoulos. Int. : Toula Stathopoulou (Eleni), Yannis Totsikas (le garde-champêtre), Thannos Grammenos (le frère d'Eleni), Fotopoulos (le mari), Iannis Balaskas (l'officier de police), Petros Hoïdos (le juge), T. Angelopoulos (un journaliste), Alexandre Alexiou (un policier Mersoula Kapsali (la belle-sœur), Nicos Alevras l'assistant (l'assistant du procureur), Christos Palyannopoulos, Telis Samandas, Panos Papadopoulos. Grand prix de la mise en scène au Festival de Salonique, 1970 ; Prix du meilleur film étranger au Festival d'Hyères, 1971 ; Mention spéciale de la FIPRESCI au Festival de Berlin, 1971 ; Prix Georges Sadoul, 1971.

« La Reconstitution part d'un fait réel. Une femme a tué son mari, rentré d'Allemagne où il travaillait comme ouvrier (...) Avec (son) amant, elle tue le mari, mais on ne sait pas qui l'a tué réellement. Il y a une double reconstitution : une reconstitution de la part de la police qui essaie de trouver qui a tué et une reconstitution de ma part, où j'essaie de rassembler certains faits et certaines choses.

« A la fin, la reconstitution de la police ne mène à rien, mais on voit pas mal de choses en cours de route et on finit sur un plan où le film s'interroge sur lui-même : peut-on, par l'intermédiaire du cinéma, arriver à une sorte de vérité en trouvant celui ou celle qui a tué ? En fait, la vérité est inscrite dans le corps du film, d'une scène à l'autre. C'est une vérité sociale, car on voit le lieu clos où les gens sont enfermés, où les gens étouffent, la seule issue qui leur reste étant d'émigrer en Allemagne... On voit aussi les aspects de la société patriarcale contre lesquels la femme se révolte.

« ...Je prends le contre-pied du film policier à mystère (« qui a tué ?... ») et en même temps celui du mélo-traditionnel grec. Je veux dire que ce qui m'intéresse, ce n'est pas le crime mais la réalité

sociale qui l'entoure. La réaction du spectateur ordinaire devant mes films est parfois d'être mécontent parce qu'il reste en dehors. Mais moi je veux qu'il reste en dehors pour qu'il puisse dialoguer avec le film au lieu de s'identifier et de participer sentimentalement. C'est le côté brechtien du film et en même temps, si vous voulez, son côté politique. C'est politique non pas seulement par le sujet, mais dans sa forme même » (Cinéma 75, *n° 201-202, septembre-octobre 1975).

« A travers une reconstitution aussi vaine que cruelle, les gens de la ville essaient de comprendre ce crime traditionnel, auquel ils sont étrangers. A travers sa propre reconstitution des causes de l'événement, le cinéaste s'applique à cerner les raisons de la mort de ce village et de la civilisation grecque. Rigoureux, sans complaisance ni ambiguïté, d'une grande beauté plastique... » (Mireille Amiel, *Cinéma 71*, n° 157, juin 1971).

« Réalité grecque vue à travers un fait divers, simple prétexte au cinéaste Théodore Angelopoulos pour dénoncer la mort lente d'un village, d'un pays : en effet, dans **la Reconstitution**, si l'anecdote est mince (...) le pays existe dans sa chaleur, son immobilité, son paysage, ses murs, ses habitants » (Luce Sand, *Jeune cinéma*, n° 56, juin-juillet 1971).

« **La Reconstitution** dépasse le constat d'une défaillance d'automatisme. L'impossibilité du témoignage, où le film se fait l'avocat d'un récit incapable, dépasse le simple exercice intellectuel, le à-la-manière de Borges. Elle n'est pas simplement la constatation, banale et mystificatrice, d'un nominalisme inversé. Elle décrit minutieusement l'impossibilité, pour les accusés, d'affronter un Droit qui leur est étranger (...)

« Angelopoulos a voulu pousser sa recherche plus loin encore et, à l'aide de longs plans descriptifs et de souvenirs revécus, mettre en cause, dans sa totalité, une monstruosité politique. Ici, le succès est moindre. Dans son désir d'annuler le portrait touristique de la Grèce et de proposer en échange le tableau d'une misère pudique et austère, il n'a fait — faute sans doute de pouvoir en développer complètement les raisons — que changer le signe du pittoresque. Il substitue un folklore à un autre folklore, mais tout aussi exploitable, et mystifiant » (Louis Seguin, *Positif*, n° 129, juillet-août 1971).

1972 — JOURS DE 36

1972 : IMERES TOU 36 (Jours de 36). Grèce, couleurs, 35 mm, 2 h (ou 1 h 50). Réal., scén. et dial. : Théo Angelopoulos. Collab. au scén. : Pétros Markaris, Thanassis Valtinos, Stratis Karras. Ph. : Georges Arvanitis. Mont. : Vassili Siropoulos. Déc. : Mikés Karapiperis. Son : Thanassis Arvanitis. Script. : Lambros Papadimitrakis. Ass.-réal. : Nicos Koutelidakis, I. Fotiadis, Thanos Grammenos. Musique et chants populaires. Tourné en juin-juillet 1972 à Athènes et en Crète. 1ère sortie en Grèce : novembre 1972. Prod. : Georges Papalios. Dir. prod. : Georges Samiotis. Int. : Georges Kiritsis (l'avocat), Thanos Grammenos (le frère de Sofianos, chauffeur), Yannis Kandilas (le député Krilsis), Christoforos Chimaras (le ministre), Takis Doukakos (le chef de la police), Christoforos Nezer (le directeur de la prison), Kostas Paviou (Sofianos), Petros Markaris, Christos Kalavrouzos, Petros Zarkadis, Vassilis Tsaglos, Thanassis Valtinos Petros Hoïdas, Kostas Skikas, Iorgos Kiritsis, Erica Daropoulou, Alexis Boubis, Toula Stratopoulou, Iorgos Triffos, Iannis Smaragdis, Lambros Papadimitritakis, Titika Vlachopoulou, Kiriakos Katrivanos, Kostas Mandilas, Stathis Stakias, Nicolas Hatsigeorgiou, Kaiti Imbrohori, A. Zervou, Alexis Argyriou, Iannis Pantazopoulos, Vanghelis Kazan, Panos Kokkinopoulos, Iorgos Sivris, Telis Samancas, Iakovos Païridis. Grand prix de la mise en scène et Prix de la meilleure photographie au Festival de Salonique, 1972 ; Prix de la FIPRESCI au Festival de Berlin, 1972

« Il n'est pas nécessaire de tout expliquer. Il y a des choses connues de tout le monde. Il y a des indicateurs de police qu'on cherche à éliminer, à un certain moment, en leur collant quelque chose sur le dos, un assassinat par exemple. Ça, c'est le point de départ du film. Je prends ça comme une chose très connue. Puis je renverse les modèles du cinéma policier où tout est bien expliqué, où tout devient clair à la fin si bien qu'on n'a plus qu'à rentrer chez soi et aller se coucher. Moi, je voulais renverser, détruire le modèle du cinéma policier et en même temps celui du cinéma politique policier, comme par exemple l'Attentat d'Yves Boisset...

« La construction du film est assez étrange parce que j'essaie de nourrir cette anecdote, prise comme point de départ, par d'autres choses qui rentrent dans le corps même du film. Et chaque fois que l'intrigue du film risque de devenir une intrigue policière, je casse, j'arrête et je repars dans une nouvelle direction. On pourrait dire qu'il s'agit de la notion d'« andréiase », c'est-à-dire que le film ne cesse pas de recommencer.

« (...) Il n'y a pas de décors... Le personnage principal est derrière une porte et c'est finalement cette porte qui devient le personnage principal du film...

« Il y a en plus un autre thème : celui de la révolte individuelle qui, comme toute révolte individuelle,

JOURS DE 36 :

« La révolte individuelle ne mène à rien parce que la machine du pouvoir fonctionne et détruit toute personne qui ne mène qu'une révolte individuelle ».

ne mène à rien parce que la machine du pouvoir fonctionne et détruit toute personne qui ne mène qu'une révolte individuelle » (Cinéma 75, *n° 201-202, septembre-octobre 1975)*

« (Jours de 36) a été tourné sous la dictature. Tout ce qui est important dans le film, j'ai essayé de le placer derrière les portes, c'est dit derrière les portes ou au téléphone, ou ce n'est pas dit, ou c'est dit en chuchotant. La dictature est inscrite dans le travail formel du film (...) C'est un travail sur le non-dit, sur ce qu'on ne peut pas dire » (Positif, n° 174, octobre 1975.

« Si je refaisais Jours de 36 maintenant, je le ferais différemment... et il ressemblerait au **Voyage des comédiens.** *Mais comme j'étais obligé de ne point parler à haute voix et de regarder par en-dessous, cela fait un film qui a une esthétique assez particulière, qui sort des films habituels, et qui pour moi reste malgré tout intéressant »* (Jeune cinéma, *n° 88, juillet-août 1975).*

« La mise en scène et l'écriture de **Jours de 36** sont, quoiqu'en pense l'auteur, plus proches des films de Jancso que du théâtre de Brecht. Cette volonté permanente de s'exprimer à coup d'allégories, la beauté graphique des cadrages longuement étudiés et la recherche des symboles oniriques font de **Jours de 36** un exercice de virtuose auquel il ne manque, pour être vraiment convaincant, que l'émotion. Cette émotion qui court tout au long de **O Thiassos** où se livrent la vraie nature et le tempérament d'Angelopoulos, n'existe pas encore dans **Jours de 36.** Que la raison en soit la difficulté de s'exprimer à l'époque des colonels n'est guère vraisemblable : ce n'est pas la crainte qui coupait le souffle à Angelopoulos, mais ce péché de jeunesse qu'il faut bien appeler l'orgueil d'un intellectuel. **Jours de 36** est conçu délibérément comme du cinéma « intelligent », alors que l'ambition du **Voyage des comédiens** est celle des chansons de geste des peuples longtemps opprimés : c'est toute la différence qui sépare un exercice de style d'un cri » (Henry Chapier, *le Quotidien de Paris,* 25.03.76).

« Cette mise en scène, supérieurement séduisante, n'est pas gratuite. Elle tourne avec obstination autour d'une absence : les événements politiques précurseurs d'une dictature (...) Angelopoulos, qui n'a pas pu « parler », , a su remarquablement se faire entendre » (Jacques Siclier, *Le Monde,* 3.3.76).

« On y sent déjà le « style Angelopoulos » qui trouvera toute sa maturité dans le **Voyage des comédiens** : une extraordinaire beauté des images, précises et rigoureuses, un langage cinématographique spécifique, fondé sur de longs plans-séquences, des plans moyens ou généraux (jamais de gros plans), un scénario complexe, des dialogues limités au strict minimum, une distanciation brechtienne vis-à-vis des personnages (...) et enfin une passion pour le « fait politique », pour l'expliquer, le faire comprendre, sans didactisme primaire, mais plutôt par un certain sens de la beauté (...) **Jours de 36** est un film austère, presque ascétique, dans lequel tout est suggéré avec le minimum d'effets, où la beauté tient non dans ce qui est montré, mais dans ce qui est évoqué, sous-jacent » (Françoise Maupin, *La Revue du cinéma-image et son,* n° 305, avril 1976).

« Pour dire plus, il braque un faisceau de litotes. Pour dire vrai, il combine l'imaginaire et la réalité, et fait passer leurs fulgurations par la grille des métaphores. Ce qui commande, ce n'est pas le goût bizarre des parallélismes, facteur de confusion, ni celui, plus expert, de l'ambiguïté. C'est le jeu des échos — transcrits avec virtuosité — et des couleurs prémonitoires, qui montrent bien davantage qu'elles ne démontrent. Astreint à travestir, à déguiser, à biaiser, le cinéaste en profite pour signifier autrement : il fait preuve, d'un coup, de ses dons de novateur » (Michel Capdenac, *Ecran,* n° 46, avril 1976).

« Traiter ce film comme un brouillon du **Voyage des comédiens,** c'est avant tout ne pas voir qu'ils ne traitent pas du tout du même sujet : dans **le Voyage,** qui fonctionne sur la représentation dans la représentation, les mouvements de caméra vont jusqu'à la gageure parce que la gageure fait partie du propos. Le travail formel du **Voyage** procède d'un choix de rendre complexe, voire de compliquer, la représentation. Ici, tout au contraire, il s'agit de la simplifier. Et la simplification est problématique : si le cinéaste a voulu nous poser problème en stylisant à l'extrême le plus extrême réalisme, c'est réussi : on est obligé de se poser par son film le problème de la forme, c'est-à-dire, en l'occurrence, de la façon de filmer politique, c'est-à-dire finalement du « comment politiser ».

« On peut difficilement être aussi peu formaliste » (Jacques Grant, *Cinéma 76,* n° 208, avril 1976).

1974/75 — LE VOYAGE DES COMEDIENS

1974-75 : O THIASSOS (Le Voyage des comédiens). Grèce, Eastmancolor, 35 mm, 4 h. Réal., scén. et dial. : Théo Angélopoulos. Ph. : Georges Arvanitis. Déc. et cost. : Mikè Karapiperis. Maquettes des cost. : Georges Patsas. Son : Thanos Arvanitis. Mont. : Takis Daviopoulos, Georges Triandaphillou. Script. : Papadimitrakis,

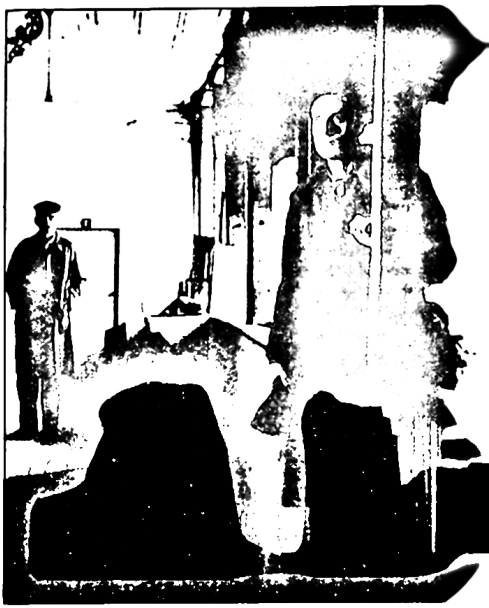
Takis Papayanides. Ass.-réal. : Takis Tatselis. Mus. org. et arrang. d'airs folkloriques, révolutionnaires et chans. d'époque : Louikianos Kilaidonis. Choix des textes des chansons : Fotos Lambrinos. Chansons : Nena Mendi, Dimitris Kebéridis, Ioanna Kourtsoglou, Kostas Messaris. Prod. : Georges Papallos Productions. Prod. dél. : Georges Samiotis. Dir. prod. : Stephanos Vlachos, Christos Papiyannopoulos. Tourné de février à mai et en novembre-décembre 1974. 1ère sortie en Grèce : octobre 1975. Int. : Eva Kotamanidou (Electre), Petros Zarkadis (Oreste), Vanghelis Kazan (Egisthe) Stratos Pachis (le père), Aliki Georgouli (la mère), Kiriakos Katrivanos (Pylade), Grigoris Evanghelatos (le poète), Maria Vassiliou (Chysothémis), Yannis Firios (l'accordéoniste), Nina Papazaphiropoulou (la vieille), Alekos Boubis (le vieux), Kostas Stylianis (le chef de la milice), Georges Tsiffos (l'épicier), Georges Verlis (le phalangiste), Yannis Mandilas élofficier anglais), George Koutvis (le fils de Chrystohemis), Mary Andonopoulou (une actrice), Thanos Grammenos (un acteur), Iakovas Paäridis (le communiste).
Prix de la FIPRESCI au Festival de Cannes, 1975 ; Prix spécial du Jury au Festival de Salonique, 1975. Grand prix, Prix de la mise en scène, Prix du scénario, Prix de la meilleure photographie, Prix d'interprétation masculine et féminine au Festival de Salonique, 1975 ; Grand prix du Festival de Londres, 1976 ; sélectionné pour l'Oscar du meilleur film étranger, Hollywood, 1976.

« Le point de départ, c'était l'idée d'une troupe d'acteurs en voyage. Pour moi, à l'époque de la dictature, c'était un voyage à la recherche d'une identité, de ce que l'on appelle le caractère national, ou alors de ma propre identité dans cette Grèce occupée par les colonels. C'est après qu'est venue l'histoire... C'est quelque chose qui m'a beaucoup intrigué depuis longtemps, l'histoire de ces années et de ces événements qui ont influé sur ma jeunesse. Ces années-là sont si importantes que j'y vois volontiers la clé de la compréhension du présent politique de la Grèce.

« (...) Ce sont là les deux premiers niveaux : la troupe et l'histoire. Le troisième niveau, c'est le mythe des Atrides... Pourquoi ce mythe ? D'abord parce qu'il se trouve à l'origine de notre civilisation grecque. Ensuite, parce que j'avais un compte à régler avec notre civilisation grecque. En introduisant le mythe des Atrides dans le récit même de ces années-là, le mythe cessait d'être mythe pour devenir Histoire et s'abaissait ainsi au niveau de l'homme (...)

« Une autre utilité de ces mythes vient du fait qu'ils fonctionnent en tant que textes. Le film s'articule et progresse par une série de textes » (Cinéma 75, *n° 201-202, septembre-octobre 1975).*

« Le film est construit en plans



LE VOYAGE DES COMEDIENS : *« Le mythe cessait d'être mythe pour devenir histoire et s'abaissait ainsi au niveau de l'homme ».*

Theo Angelopoulos, au stage FFCC de Marly, en 1975.

très longs, le montage se situant à l'intérieur des plans selon une dialectique interne fondée sur les changements de temps : ainsi les fascistes sortent d'une taverne en 1946 et se retrouvent en 1952 en train d'écouter un discours d'un politicien : il y a changement de décor d'un mur à l'autre dans la même rue et la caméra fait la synthèse des divers éléments. Il y a un plan-séquence par scène, deux au plus, et autonomie de chaque scène : Brecht disait que les petits moments de chaque scène sont autonomes mais travaillent pour le tout » (Ecran, *n° 41, novembre 1975).

« *Les mobiles des personnages sont différents. C'est l'histoire qui intervient et les transforme. Il y a des contradictions à l'intérieur de chaque personnage, mais jamais à un niveau psychologique (...) Les personnages ne m'intéressent pas comme caractères mais comme « porteurs d'histoire », comme « véhicules d'idéologie » si vous voulez. Un peu comme dans le théâtre épique brechtien* » (Positif, *n° 174, octobre 1975).

« On n'avait pas encore vu de cinéma engagé à travers une vision onirique de l'histoire, ni de discours politique se créant à partir d'un climat. Angelopoulos réussit cet extraordinaire tour de force, ne se servant jamais du cinéma comme d'un moyen d'expression primaire, mais lui apportant, au contraire, toutes les nuances d'une œuvre littéraire, moitié romanesque, moitié traité d'histoire politique ou étude de comportement » (Henry Chapier, *Le Quotidien de Paris,* 10.11.75).

« Cette anti-épopée, toute bâtie sur la suggestion et l'ellipse, est une admirable leçon d'histoire. Elle s'adresse d'abord au peuple grec qu'on a tenu (tient ?) éloigné de ce genre d'information par souci obscurantiste. Mais, comme Shakespeare, comme Sophocle et Euripide, elle vaut pour tous » (Jean-Louis Bory, *Le Nouvel Observateur,* 27.10.75).

« L'errance perpétuelle des comédiens se confond avec le mouvement historique. Mais ces Atrides ordinaires, divisés puis tronqués, brisés, torturés, selon leur choix politique, nous pouvons les reconnaître. Le film de Théodore Angelopoulos, qui « fonctionne sur une mémoire collective », met au jour le mécanisme du fascisme et prend une valeur universelle » (Jacques Siclier, *Le Monde,* 11.11.75).

« Dans **le Voyage des comédiens,** cette destruction de la narrativité-fondée-sur-l'effet-de-réel (que tentent vainement d'accomplir depuis plus de quinze ans d'innombrables cinéastes dans le monde au nom, particulièrement, de l'efficacité politique non démagogique) débouche avec une simplicité confondante sur des formes explicites par la seule richesse de la relation qu'elles établissent entre la connaissance des faits, l'intelligence, la culture et la sensualité » (Freddy Buache, *Jeune cinéma,* n° 88, juillet-août 1975).

« Absent du film (volontairement) tout élément psychologique et « sentimental » susceptible de faire dévier l'œuvre de son propos initial : aucune émotion ne vient entacher la pureté du théorème, qui s'adresse presque exclusivement à l'intelligence (politique) présupposée du spectateur. Or c'est là que réside la principale force du film qui, par la seule vertu de sa mise en scène, par la « représentation » visuelle et sonore des données historico-politiques de la Grèce contemporaine arrive à retenir l'attention du spectateur le plus ignorant de ces données pendant quatre heures » (Max Tessier, *Ecran,* n° 41, novembre 1975).

« Il serait faux de donner de **O Thiassos** une image austère et desséchée. L'émotion, Angelopoulos la retrouve dans une esthétique très concertée : le montage, par exemple, qu'il opère entre ses blocs de séquences, l'utilisation de la musique, qu'elle soit folklorique ou qu'elle vienne de Count Basie, *l'Internationale* ou *la Madelon,* la photographie, admirable de précision et de splendeur plastique, qui fait que la nuit, dans **le Voyage des comédiens,** tous les chats ne sont pas gris. Ni triomphaliste, ni passéiste, ce film est une leçon d'histoire qui n'écarte pas (nous sommes en Grèce) la dimension tragique. C'est en cela qu'Angelopoulos — si différent par son style et son propos — rejoint cet autre cinéaste marxiste et méditerranéen, Francesco Rosi » (Michel Ciment, *Positif,* n° 171-172, juillet-août 1975).

« La notion de temps fait partie intégrante du propos, elle n'est jamais pur élément de spectacle. Le temps n'est ni « l'enveloppe » d'un choix stylistique (hyper-lyrisme, baroquisme descriptif) ni la conséquence d'un quelconque étirement doctrinal. Si bien que plus on avance dans les lacis du film, plus les intentions de l'auteur se font limpides, plus le sujet passionne, moins on prend conscience du temps réel qui s'écoule.

« Le parti-pris du plan-séquence permet une symbiose espace-temps qui assure la confrontation simultanée de plusieurs niveaux. A l'intérieur du même plan, selon le jeu des panoramiques ou des travellings, s'enchevêtrent la vie privée des personnages, leur vie publique (la vie théâtrale), l'intrusion de la vie politique événementielle et les aboutissements de cette politique sur le destin de la Grèce en général. Une liaison très étroite est

LES CHASSEURS
« La nostalgie de ce
qu'on appelé
la révolution »

fixée une fois pour toute — et avec quelle maestria ! — entre le déplacement des acteurs sur la scène théâtrale, leur déplacement géographique de villes en villages et le déplacement de l'histoire » (Jean-Loup Passek, *Cinéma 75*, n° 203, novembre 1975).

1977 — LES CHASSEURS

1977 : I KYNIGHI (les Chasseurs). Grèce, Eastmancolor, 35 mm, 2 h 45. Réal., sujet et scén. : Théo Angelopoulos. Collab. au scén. : Stratis Karras. Ph. : Georges Arvanitis. Mus. : Loukianos Kilaidonis. Son : Thanassis Arvanitis. Déc. : Mike Karapiperis. Cost. : Georges Giakas. Mont. : Georges Triantaphillou. Construction manager : Nontas Vacalopoulos. Ass.-réal. : Takis Katselis, Nikos Triantaphillidis. Script. : Parmenion Livanidis. Prod. : Théo Angelopoulos, INA. Prod. ex. : Nikos Angelopoulos. Dir. prod. : Stéphane Vlahos. Int. : Mary Chronopoulou (la femme de l'industriel), Eva Kotamanidou (la femme du colonel), Betty Valassi (l'hôtelière), Vanghlis Kazan (Savas, l'hôtelier), Stratos Pachis (Yorgos Fandakis, l'entrepreneur), Aliki Georgouli (la femme de l'éditeur), Georges Danis (Lanni Diamantis, l'industriel), Ilias Stamatiou (Adonis Papadopoulos, l'éditeur), Chrystoforos Nezer (le politicien), Nikos Kouros (le colonel), Dimitris Kaberidis (Iannis Diamantis, le communiste), Lounas Cherelias (le procureur), Takis Doukakos (l'officier de gendarmerie), Georges Tsinkos (le président de la croisade anti-communiste).

« Je crois que l'on fait une mauvaise lecture des ***Chasseurs*** *en le comparant au* ***Voyage des comédiens*** *: ce sont deux films pas du tout pareils. Le travail de superposition de deux temps historiques dans le même plan, avec un panoramique, n'existe pas du tout dans* ***les Chasseurs****. Les poncifs, dans* ***les Chasseurs****, sont extrêmement soulignés, tellement soulignés qu'ils en deviennent ironiques. Enfin, de grands événements historiques passaient dans le* ***Voyage des comédiens*** *(...) Dans* ***les Chasseurs****, il n'est question que d'épisodes mal connus de la vie politique grecque, les références sont moins faciles (...)*

« J'ai poussé jusqu'à l'extrême certaines découvertes du ***Voyage****, qui y étaient encore hésitantes, et qui sont, dans* ***les Chasseurs****, appliquées plus rigoureusement (...) C'est le problème de la représentation qui, cette fois, n'a pas une cause réaliste (il ne s'agit plus d'acteurs jouant une pièce de théâtre, rendant la théâtralisation évidente), mais c'est une mise en scène qui se démontre comme une mise en scène. Le film montre ses « ficelles » : on fait de la mise en scène. De ce point de vue, c'est beaucoup plus matérialiste que le* ***Voyage des comédiens*** *(...)*

« Le sort d'un cinéaste qui essaie de travailler sur le langage et pas seulement sur le sujet, qui essaie de renverser les situations données, les codes, c'est un sort très ingrat. Il travaille sur un terrain nouveau, dans une direction inhabituelle. Il doute lui-même parce qu'il n'est pas sûr du résultat, mais il sent que c'est là un travail nécessaire pour résister à ce cinéma facile qui a occupé l'écran et qui continue à l'occuper. Le système trouve toujours moyen de récupérer les sujets, beaucoup plus facilement que le langage. Un langage agressif, comme celui que j'emploie, est difficile à récupérer » (Cinéma 77, *n° 224-225, août-septembre 1977).

« Dans ce film, comme dans ***le Voyage****, il y a la nostalgie de ce qu'on a appelé la révolution et qui voulait dire, pour notre génération, un changement de notre vie, et qui a été abandonné par tous. Aujourd'hui, on a l'impression d'un piétinement politique, d'une confusion terrible (...) C'est une dictature douce, mais une dictature quand même (...)* ***Les Chasseurs*** *est peut-être un film beaucoup plus désespéré (que* ***le Voyage des comédiens****) parce que tout ce que l'on espérait trouver après le changement politique, on ne l'a pas eu. Il a été fait sous le coup de la déception (...)*

« J'ai donc pensé à faire un rapprochement imaginaire entre les représentants de la classe dominante d'une petite ville et l'histoire, la guerre civile représentée par le maquisard qui est en somme le fantôme de la révolution. Mais, parmi mon groupe de bourgeois, je voulais mettre un représentant de la gauche, de la gauche soumise (...) Il a peu à peu mené une vie normale, gagné de l'argent, mais au fond de lui-même il a gardé comme une sorte de blessure, de plaie ouverte et qui est cette révolution perdue » (Positif, *n° 194, juin 1977*).

« Une fois de plus, Angelopoulos transmute les décors les plus banals en lieux irrécusables de tragédie. Voir s'exercer ce pouvoir magique et presque surhumain d'un cinéaste dominant tous les problèmes d'organisation du regard est le spectacle le plus enrichissant qui se puisse concevoir. Si les mots avaient encore un sens, on pourrait recommander **les Chasseurs** à tous les amateurs d'émotions fortes » (Philippe Collin, *Elle*, (6.10.77).

« C'est la réalité retranscrite, réduite à l'épure : la réalité devenue vérité.

« Le poète Angelopoulos nous livre des images admirables où le vide est chargé de sens, où la pluie revient comme un leitmotiv, tombant sur une Grèce d'hiver, en deuil de sa liberté. Tout est symbole : le linceul de neige, le parapluie noir qui s'ouvre soudain dans une barque au milieu du lac, faisant ressembler ce plan très éloigné à quelque peinture chinoise » (Claude-Marie Trémois, *Télérama*, 19.10.77).

« La mise en scène de Théo Angelopoulos est très particulière. Plus encore que dans le **Voyage des comédiens**, il refuse ici l'approche des personnages et procède par plans fixes et par plans-séquences à l'intérieur desquels l'action se trouve inscrite dans un cadre rigoureusement délimité, assez semblable au cadre théâtral. Parti-pris qui répond sans doute au désir du réalisateur de nous tenir à distance de ses héros, de les confondre dans le même anonymat, mais qui communique au spectateur une fâcheuse impression de myopie.

« Ces réserves formulées, on ne peut qu'admirer l'ampleur, la gravité, l'intelligence et parfois l'extraordinaire beauté de l'œuvre » (Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 17.05.77).

« Ainsi va ce film qui ne peut laisser que des sentiments contradictoires, où se mêlent l'enthousiasme et l'exaspération. Avec moins de complaisance, moins de mépris pour nos nerfs, moins d'autosatisfaction, Angelopoulos pourrait être aussi beau, moins crispant et plus convaincant. Il s'est inventé un merveilleux cinéma. Il n'a pas fait encore l'effort de nous y faire pénétrer » (Pierre Billard, *Le Journal du dimanche*, 30.11.77).

« Dans l'état actuel du spectacle cinématographique, il est probable qu'un film comme **les Chasseurs** s'adresse encore à une minorité (heureusement de plus en plus large) de cinéphiles. Il faut donc le recommander au plus grand nombre avec une certaine prudence. Cependant il est hors de doute qu'une telle qualité d'inspiration et de réalisation — même si elle peut garder une partie de son mystère — mérite de voir s'élargir une audience a priori restreinte » (Robert Chazal, *France-Soir*, (21.10.77).

« Qu'il y ait quelques belles images (...) je ne le nie pas. Mais ce sont là des beautés éparses dans un désert accablant (...) L'engagement politique le plus délibéré n'a jamais produit œuvre de plus insupportable prétention » (Michel Mohrt, **Le Figaro**, 22.10.77).

« Film intelligent, maîtrisé, témoignant d'une évidente beauté, **les Chasseurs** pourrait bien être le prototype d'un nouvel académisme. Comme dirait Barthes, *« c'est un art qui se voit de loin »*. Ce n'est pas le moindre paradoxe de ce film

THEO ANGELOPOULOS

qui se veut anti-bourgeois, d'épouser tous les traits de l'« esthétique bourgeoise » : on y cultive non pas l'émotion, mais les signes de l'émotion. Non pas l'ambiguïté, mais l'indiscrétion. Voire l'inquisition » (Jean Collet, *J'informe*, 20.10.77).

« Impossible de tricher avec **les Chasseurs** car ce n'est pas seulement l'aveuglement des classes bourgeoises ou mal politisées de la Grèce dont il s'agit, mais bien de toute conscience politique. Impossible alors l'exotisme ou le manque de connaissance de l'histoire de la Grèce comme alibi facile au film !... Aberrant de dénoncer le film comme « difficile » !... Chacun est concerné par **les Chasseurs** puisque chaque personne qui vient voir le film est automatiquement un spectateur et c'est au spectateur que s'adresse Angelopoulos, quels que soient le lieu, la nationalité ou la culture de celui-ci. Le but est moins utopique qu'il ne le paraît : apprendre à s'apprendre à chacun par le biais d'un film où la moindre séquence désigne le cinématographe et la mémoire, l'idéologie et la censure » (Noël Simsolo, *Cinéma 77*, n° 224-225, août-septembre 1977).

« **Les Chasseurs** est le lieu d'une absence. La longueur extrême des plans d'Angelopoulos devient angoissante quand elle se fige devant un vide. Absence du peuple dans le groupe au pouvoir. Absence de vie dans un couloir vert, longuement filmé en plan fixe et que traversent vaguement des êtres dont le sang est peut-être moins chaud que celui du maquisard mort. Absence d'espoir... (Isabelle Jordan, *Positif*, n° 194, juin 1977).

« Autre parti stylistique : le plan-séquence, 45 seulement pour 2 h 45 de projection ; chacun constitue un bloc filmique autonome et permet une grande unité spatiale et temporelle qu'interdit le montage traditionnel qui morcelle le cube de la scène et affole, au sens d'une boussole, le rythme de la séquence ; ici, le champ seul la mesure ; acteurs, lumières et mouvements de caméra sont seuls juges du temps ; les secondes s'égrènent à la vitesse que veulent bien leur donner les phantasmes de nos dix petits nègres de la bourgeoisie » (François Cuel, *Cinématographe*, n° 32, novembre 1977).

1980 — ALEXANDRE LE GRAND

1980 : O MEGALEXANDROS (Alexandre le Grand). Grèce-Italie, couleurs, 3 h 30. Réal., scén. et dial. : Théo Angelopoulos. Ph. : Georges Arvanitis. Déc. : Mikis Karpiperis. Cost. : Georges Ziakas. Mus. : Christodoulos Halaris. Org. : Stephanos Vlakos. Prod. : RAI, ZDF, Angelopoulos Productions. Prod. ex. : Phoebe Stavropoulou. Délégué RAI à la prod. : Lorenzo Ostuni. Int. : Omero Antonutti (Alexandre), Eva Kotamanidou (la belle-fille d'Alexandre), Grigorie Evanghelatos (l'instituteur), Mikhalis Yannotos (le guide), Laura de Marchi, Francesco Ranulutti, Brizio Montinaro, Norman Mozzato, Claude Betan (anarchistes italiens), Toula Stathopoulou (une femme du village), Thanos Grammenos (un homme du village), Christophoros Nezer (M. Zelepsis), Ilias Zafiropoulos (le petit Alexandre). Lion d'Or au Festival de Venise, 1981.

« Le metteur en scène avance dans les méandres de l'histoire avec des précautions infinies (...) Le film irrite à plus d'une reprise par sa lenteur, son style de narration délibérément hiératique. Les figurants, le peuple grec, mettent leurs pas dans les marques voulues par le metteur en scène, posent dans des tableaux à la John Ford. Angelopoulos ne recourt aux pratiques de la grande mise en scène que pour mieux immobiliser le temps et l'espace (...).

« Angelopoulos n'en finit pas de prendre le deuil de l'histoire de son pays, n'en finit pas de dire la folie des hommes. Un autre Alexandre, jeune, aux dernières images, arrête son cheval et contemple le panorama d'Athènes moderne. Angelopoulos va-t-il enfin parler des hommes de son temps ? » (Louis Marcorelles, *Le Monde*, 9.9.80).

« Théo Angelopoulos continue avec la même sûreté, la même sérénité, une œuvre si différente que tout se passe comme s'il existait un genre nouveau, ce cinéma-là dont il est l'unique représentant après Miklos Jancso. Genre qui obéit à des règles formelles et thématiques : durée (importante), figures de style (le plan-séquence), sujet (politique). Avec **Alexandre le Grand**, Angelopoulos s'engage encore plus loin dans le champ métaphorique que Jancso a illustré avant lui » (Isabelle Jordan, *Positif*, n° 237, décembre 1980).

« **Megalexandros** ou le passage de la révolte nécessaire à la tyrannie inacceptable (...) un créateur de formes qui utilise avec une rare originalité, une extraordinaire perfection plastique les coordonnées « espace-temps ». Dans **Megalexandros**, l'influence du théâtre (composition des plans évoquant la disposition des personnages sur une scène, choix de personnages symboliques, jeu de certains acteurs) n'enlève rien à la spécificité d'une écriture cinématographique reposant non sur le montage classique ou moderne, mais sur de longs plans-séquences (...) et, à l'intérieur de ceux-ci, sur l'extrême mobilité d'une caméra qui modèle l'espace en y insérant les protagonistes » (Michel Estève, *Esprit*).

Documentation rassemblée et ordonnée par Joël Magny

3 ENTRETIEN AVEC LE REALISATEUR

Question classique, pour mémoire : qu'est-ce qui t'a incité à faire du cinéma ?

Le fait, essentiellement, que le cinéma est une aventure. C'était important pour quelqu'un comme moi qui a un tempérament peu porté à la création solitaire, comme c'est le cas pour les écrivains. A la création en chambre, j'ai préféré une création collective, au moins techniquement, enracinée dans un certain concret et en tirant une part de son inspiration. On se lasse plus vite de la création solitaire que de l'autre. Il y a peu de grands cinéastes qui écrivent des romans. Par contre, il n'est pas rare de voir des écrivains passer à la réalisation cinématographique.

La conscience politique que révèle tes films préexistait-elle à ton envie de faire du cinéma ?

Non, c'est le contraire. Mais le coup d'Etat des colonels s'est imposé à moi comme l'obligation de comprendre, puis de traduire quels processus divers amènent à l'instauration d'une dictature. Ce besoin de comprendre passait fatalement par l'investigation du champ de l'histoire ; ça m'apparaissait comme une condition sine qua non pour analyser le présent. En examinant l'histoire politique de mon pays, j'ai pris conscience de l'importance plus particulière de certaines périodes. C'est pourquoi mes films (à l'exception de la **Reconstitution,** qui est mon seul film conjugué au présent), se situent d'une part avant la guerre et la dictature de Metaxas **(Jours de 36),** puis juste après la guerre jusque 1952 **(le Voyage),** enfin peu avant la guerre civile jusqu'aux colonels **(les Chasseurs).** Ces trois films n'en font qu'un seul, en réalité. **Alexandre,** lui, se présente plus comme un épilogue, à la nature d'ailleurs plus politique et philosophique qu'historique, moins un film d'histoire chronologique qu'une œuvre qui propose une philosophie de l'histoire et des idéologies.

Dès le départ, tu estimais que le cinéma était un instrument privilégié d'investigation de l'histoire ?

Disons que le cinéma m'apparaissait comme un champ d'application particulièrement intéressant où pouvait se prolonger, par exemple, le travail et le type de discours qu'avait proposés Brecht en matière de théâtre. Il me semblait que le cinéma permettait d'utiliser les leçons de Brecht, de les explorer différemment, de les approfondir avec des moyens d'expression plus complexes.

Ton discours idéologique accorde à l'analyse de l'exercice de la dictature et à la notion de pouvoir, en général, une importance évidente.

C'est qu'en Grèce, à quelques petits intermèdes près, et jusqu'aux dernières élections, nous n'avons, depuis quarante ans, connu qu'un seul pouvoir, celui de la droite. Mon interrogation sur le pouvoir est plus particulière que générale : c'est le pouvoir de la droite que j'analyse dans mes films. Je tente de montrer comment et à quel point le pouvoir corrompt, et que cette corruption est dans la nature même de ce type de pouvoir. A partir de là, on peut tenter de lire mes films comme une réflexion philosophique sur la notion de pouvoir. Ce que je souhaite, puisque je propose mes films comme éléments dialectiques de dialogue avec le spectateur.

Dans **Alexandre,** j'en parle d'une façon plus allégorique, lors de la discussion du maître et du petit garçon sur le thème de propriété et pouvoir. On s'étonnera peut-être que je l'aborde aussi « doucement », si je puis dire. C'est que l'horreur ne se parle pas ; elle est vivante, silencieuse, inexorable.

Le processus qui amena la dictature en Grèce n'est guère différent de celui qui amena Mussolini, Hitler ou Pinochet au pouvoir. Je n'ai pas choisi d'en parler parce qu'elle me paraissait exemplaire, mais parce qu'elle était bien connue de moi, à la fois indicative et référentielle.

D'où cette impression que tes films sont essentiellement grecs, qu'ils ne pourraient avoir été tournés qu'en Grèce ?

Mes films sont grecs comme les films de Renoir étaient français. Ni leur langue, ni leurs décors, ni les acteurs, ni leur atmosphère ne suffisent toutefois à expliquer cela ; mais les films de Renoir ont aussi une « âme » bien française.

Faire des films grecs, pour moi, c'était mettre en valeur, en scène, ce qui appartient fondamentalement à la culture populaire, c'est utiliser le patrimoine propre à mon pays, mais sans le séparer d'une histoire de la Grèce, qui elle-même fait partie de l'histoire de l'Occident et de la culture européenne.

Il faut se rappeler que les Turcs nous ont occupés durant quatre siècles mais que, durant cette longue période, le peuple grec a su préserver sa culture, entretenir sa langue. Les Turcs ont fini par être plus influencés par notre culture que nous par la leur. Bien qu'à l'époque la plupart des intellectuels aient émigré ailleurs, ils continuaient d'écrire en grec et leurs livres circulaient dans le pays. C'est ce qui a permis à la Grèce de garder son identité, mais une identité douloureuse, traumatisée, réduite et qu'elle n'a jamais retrouvée totalement.

Quelle importance et quelle place avaient les mythes grecs dans la préservation de cette identité ?

C'est difficile à préciser. Mais je sais que, personnellement, je les ai inscrits d'instinct dans presque toutes mes réalisations. Pour **la Reconstitution,** il est possible de faire référence au schéma du retour d'Agamemnon. Mais je ne l'ai découvert qu'après coup. Dans **le Voyage,** la référence au mythe des Atrides est déjà plus volontaire. Mais c'est qu'il fait partie du texte du film. Le mythe est employé comme un des textes du film.

Utilisé, alors, pour quelle raison ? Parce que les mythes constituent des grilles de lecture opportunes et pratiques ?

J'ai travaillé sur **Alexandre** à partir d'un roman du 17e siècle, qui porte le même titre et dont l'auteur est inconnu. Le personnage principal y fait des sauts curieux dans l'histoire, à partir de licences poétiques assez extraordinaires. Dans l'introduction à la réédition de ce roman, quelqu'un fait allusion au fait que la mythologie égyptienne constitue la clef idéale pour comprendre toute la culture grecque. Toutes les mythologies se recoupent.

Quel est le poids de la dimension économique dans la recherche d'identité dont tu parlais tout à l'heure ?

Notre grand problème, jusqu'ici, a été la difficulté que nous avions d'être autonomes. Il y a eu les Turcs, jadis, mais, plus récemment les Anglais, puis les Américains, dont les occupations successives entretenaient, dans la psychologie populaire, l'idée que nous ne pouvions vivre sans assistance, que nous étions voués à la dépendance économique, voire politique. Cela crée fatalement un immense sentiment d'insécurité. Et cela explique aussi, entre autres choses, la diaspora grecque : plus de la moitié des Grecs vivent à l'étranger.

Bien sûr, dans le contexte international actuel, il n'est pas facile de se vouloir indépendant. Dans beaucoup de pays, l'idée même se perd, la résistance aux néo-colonialismes économiques et culturels s'atténue, se révèle dans certains cas impossible.

Pourtant, au milieu de cet état de fait, il faut compter avec, par exemple, la redécouverte, au milieu des grands ensembles, des cultures minoritaires (jusqu'aux USA où le gouvernement va même jusqu'à cautionner la revalorisation de la culture indienne). Il y a là une phase historique en devenir qu'il ne faut pas négliger.

ALEXANDRE LE GRAND :
« Mes films sont grecs comme les films de Renoir sont français »

De quelles réflexions générales ou particulières est née cette écriture si spécifique qui te caractérise ?

J'ai vu énormément de films dans ma jeunesse, en particulier lorsque je vivais à Paris. J'avais découvert, entre autres choses, que chaque cinéma national se distinguait par ce qu'on pourrait appeler une écriture d'époque. C'était vrai surtout pour les Etats-Unis, la France, l'Allemagne, la Russie.

Après la Seconde guerre mondiale, ce phénomène ne fut plus perceptible. L'influence du cinéma américain était telle, son efficacité si convaincante, qu'une sorte de nivellement de l'écriture s'était instauré à l'échelle mondiale.

Les cinéastes qui, aujourd'hui, se distinguent de ce mimétisme, sont ceux qui en ont d'abord pris conscience, puis ont su trouver en eux les moyens de s'en libérer. Il ne s'agissait pas d'inventer pour s'opposer mais pour s'affirmer en tant qu'être autonome. Il s'agissait, et ce fut le cas pour moi, de préserver sa respiration naturelle, de puiser dans sa mémoire, sa culture, ses formes d'existence, ses choix idéologiques de quoi nourrir une invention, une musique intérieure et de leur trouver des codes de transcription originaux.

Par exemple, ma volonté de tenir des discours politiques précis impliquait que je trouve le moyen de filmer politiquement, comme dirait Godard. Mon « style » est venu de là et en particulier de cette volonté marquée d'aller au-devant d'un spectateur que je voulais actif, pas trop submergé par l'émotion, capable de participer à la réflexion en train de se faire. Un film n'existe pas en tant que tel. Il ne vit qu'une fois vu, compris, aimé, discuté ou contesté.

Mais la nature de leurs discours comme le caractère novateur de leur écriture ne fait-il pas participer ces cinéastes d'un cinéma élitiste ?

Le cinéma a cessé, depuis longtemps, d'être un art populaire. Il n'a plus rien à voir avec ses origines. Même les grands cinéastes dits populaires sont en fait élitistes. Ce sont les intellectuels qui aiment Kubrick ou Hitchcock. Le grand public qui va voir les films d'Hitchcock ne les consomme qu'au tout premier degré de son intrigue policière. Ce sont les intellectuels qui y puisent matière à réflexion plus sophistiquée. C'est là d'ailleurs tout le charme de l'ambiguïté d'Hitchcock.

L'ambiguïté est-elle une notion que tu pratiques ?

Je cherche essentiellement à faire des films ouverts, qui peuvent prêter à des interprétations différentes. Je souhaite que les faits aient leurs zones d'ombre. Et si j'utilise certaines symboliques, c'est pour faciliter des dépassements poétiques susceptibles d'agrandir encore le champ des interprétations possibles. Car je ne me crois nullement investi d'une vérité toute faite. La mienne est relative, provisoire, pas toujours très claire — comme celle du spectateur.

Comment te situes-tu face à la notion de réalisme au cinéma ?

Moi, le réalisme, je n'en ai rien à foutre. L'approche religieuse de la réalité ne m'a jamais concerné. Tout le monde sait, aujourd'hui, que le cinéma n'est qu'une représentation du réel. Je le souligne d'autant plus, dans mes films, que j'y intègre parfois le théâtre et ses conventions — qui constituent même un des éléments du scénario dans **le Voyage.**

Le vrai problème du cinéaste n'est pas là. Il est dans la recherche d'une écriture qui puisse correspondre aux propos qu'il entend tenir sur un écran. Lorsqu'il y arrive, les choses ne sont pas forcément simples. C'est que toute la structure économique du cinéma s'oppose à ce principe d'évolution et que les pesanteurs culturelles sont telles qu'elles gênent les découvertes possibles des spectateurs.

Parle-nous un peu de tes méthodes de travail...

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, je ne conçois pas ma mise en scène au stade du scénario. L'écriture préalable ne concerne que le thème, les personnages, etc. Ce n'est qu'au tournage que s'élabore le découpage, la veille, ou même quelques heures avant la réalisation. J'ai besoin de la présence des décors, de l'influence de l'espace pour imaginer la nature, la durée, le fonctionnement des plans. Il me faut absolument le mouvement, le rythme du

plateau pour libérer mon imagination et trouver ma respiration naturelle. Rien n'est théorisé d'avance. Tout est instinctif. C'est pourquoi, accessoirement, j'ai besoin de travailler, d'un film à l'autre, avec les mêmes équipes techniques, voire les mêmes acteurs. Ça concentre mon énergie.

Quand on invente, on prend des risques. Peut-on les mesurer ?

Ça ne se vit pas comme cela. Quand tu t'aventures dans la recherche d'une écriture différente de la convention, tu prends certes des risques. Et le plus grand est sans doute d'arriver au néant. Mais c'est le seul moyen — prendre des risques — qui permet d'innover.

Ceci dit, chacun le fait à sa manière. Si l'on prend le cinéma de Godard, par exemple : c'est intéressant et pas intéressant. Godard casse les codes. Il supprime les raccords, saute, dépayse, met mal à l'aise.

Pourquoi Godard supprime-t-il les raccords ? Parce qu'il est incapable de les faire. Donc, il systématise. Il est incapable de raconter une histoire. Donc, il n'en raconte pas. C'est quelqu'un qui a l'art d'exploiter ses faiblesses. Des gens comme Eisenstein ou Welles travaillaient seulement avec leurs qualités. Godard, lui, seulement avec ses défauts.

Pour terminer, peux-tu nous parler un peu d' Alexandre ?

Alexandre est un personnage qui est attiré vers le ciel, poussé vers le ciel. Mais son salut est sur la terre. Hélas ! il ne le voit pas. C'est pourquoi il est perdu. Il grimpe sur une montagne et erre vers le ciel.

Il refuse la femme qui est la terre. Mon film est un film sur la terre grecque. Les paysans y sont des éléments de la nature. C'est pourquoi je procède en plans très ouverts.

Je voudrais que le spectateur, devant **Alexandre,** soit surtout sensible au conflit des idées. Qu'il refuse de s'identifier à l'un ou l'autre des personnages, qu'il ne fasse d'aucun d'eux un personnage exemplaire.

Je considère **Alexandre** comme effectivement l'épilogue d'une réflexion sur l'histoire mais non historicisée. Comme si ce film mettait en valeur les données idéologiques des films précédents, les mettait en conflit.

L'ensemble de mes cinq films constitue pour moi une période terminée. Mes prochains films seront différents. Ma problématique actuelle m'obligera sans doute à revenir au point de départ de ma carrière, mes courts métrages ou **la Reconstitution.** Mais, à vrai dire, je ne sais pas trop où je veux aller — comme le cinéma mondial ne sait pas trop où il va.

Une période du cinéma est terminée qui est liée à la crise idéologique générale. Le cinéma a besoin de se déterminer par rapport au futur.

(Propos recueillis par Gaston Haustrate)

ALEXANDRE LE GRAND : *« Moi, le réalisme, je n'en ai rien à foutre ».*

4 SURVOL D'UNE ŒUVRE

par Gaston Haustrate

IL aura donc fallu plus de deux ans à **Mégalexandros** pour aboutir sur un écran parisien. Deux ans de tentatives infructueuses, de discutions multiples, d'espérances déçues, de promesses fallacieuses. Ce sont des exploitants courageux, discrets mais efficaces qui en prennent le risque : les animateurs des Studios Action.

A lire ces precisions, qui peut supposer sans étonnement que le film en question est l'œuvre d'un des quatre ou cinq plus grands cinéastes de notre temps ? Comment accepter, sans colère rentrée, qu'il faille tout ce temps pour permettre au public français de visionner le dernier film de Théo Angelopoulos ?

Les choses étant ce qu'elles sont et notre propos n'étant pas précisément, ici, de nous attarder sur les errements de la distribution française (nous aurons, hélas, trop d'occasion d'y revenir), il nous a paru nécessaire de souligner en quoi **Mégalexandros** se justifie singulièrement dans la courte mais talentueuse filmographie d'Angelopoulos, ne serait-ce que par son rôle spécifique : ce film boucle, en effet, et de toute évidence, un premier cycle de réflexion et d'expérimentation filmique sur lequel le réalisateur s'explique partiellement ci-avant.

Une totale absence de concessions

L'audience modeste mais fervente qu'ont obtenu en France les cinq premiers films d'Angelopoulos (1), ne peut, certes, être comparée à l'accueil reçu, en Grèce même, par ces films (voir les chiffres par ailleurs). Il y a, à cela, mille raisons, et entre autres que l'histoire politique grecque contemporaine ne constitue pas, dans la culture du spectateur français moyen, le chapitre qu'il connaît le mieux. Or, les films d'Angelopoulos y font constamment référence, y établissent incontestablement leur dramaturgie, partant, leurs racines idéologiques.

On a souligné, à loisir, la « grécité » manifeste des films d'Angelopoulos. Les voir et les revoir convainc aisément qu'ils n'auraient pu être tournés ailleurs que dans le pays qui justifie leur existence. Mais cette fidélité de l'auteur ne se limite pas à l'utilisation judicieuse des décors géographiques de la Grèce visible d'aujourd'hui (même s'ils sont utilisés à contre-temps : le froid, la neige, la pauvreté qui caractérisent les films d'Angelopoulos vont à l'encontre des images mythiques et commerciales de la Grèce touristique), elle s'inscrit probablement plus dans une volonté, une conviction, un entêtement selon lesquels ses films ne pouvaient acquérir de sens véritable qu'enracinés réellement dans le sol grec — par décors, acteurs, atmosphères, lumières interposés.

Je ne pense pas que ce soit la goût du risque ou quelque tendance à la provocation qui aient poussé Angelopoulos à tourner, à la barbe des colonels, ses méditations subversives sur le pouvoir. C'était plutôt le besoin impérieux de puiser dans la réalité de leur oppression (quitte à en exploiter la bêtise et les contradictions) des raisons supplémentaires de mener à bien le vaste dessein cinématographique qu'il s'était imposé dès le début de sa carrière.

Il a fallu plus que du courage pour permettre à ce dessein de se concrétiser, étape par étape, dans un esprit et des formes conformes aux exigences initiales.

C'est qu'Angelopoulos fait partie de cette catégorie de créateurs qui ignorent ce que concession veut dire. Avant même de toucher une caméra, il savait quel cinéma il ne ferait pas. Son analyse du cinéma dominant l'avait conduit à délimiter un terrain (celui de la convention, du stéréotype, du conditionnement idéo-

logique et des écritures qui en découlent) sur lequel il refuserait de s'aventurer.

Il était, dès lors, condamné — mais qui s'en plaindrait, aujourd'hui ? — à trouver, seul, et les discours et les formes qu'allaient donc lui dicter ses nécessités intérieures, puis, par la suite, la nature des scénarios choisis.

Dès son renvoi de l'IDHEC pour « non conformisme esthétique », Angelopoulos s'était inscrit, avec l'entêtement qu'on lui devine, dans la recherche d'une écriture personnelle susceptible de correspondre à la thématique et aux dramaturgies particulières qui le préoccupaient.

Si l'écriture d'Angelopoulos nous est devenue, aujourd'hui, relativement familière, c'est que sa constance et son approfondissement d'un film à l'autre, et, partant, la répétition des analyses qu'on a pu en faire, ont permis d'en percevoir et l'originalité et la nature.

Cela n'a pu s'établir que sur une juste perception du discours idéologique de l'auteur. La filmographie commentée que nous publions ci-avant avec ses propos d'intentions et sa revue de presse, nous dispense de nous y attarder. Rappelons-en simplement les lignes de force.

Il va maintenant de soi que le cycle de cinq films qui se termine avec **Megalexandros** s'est voulu globalement une réflexion sur l'Histoire. Il en ressort également qu'Angelopoulos s'intéresse essentiellement à l'Histoire qui vit dans la conscience du peuple et qui n'avance que par l'évolution de cette conscience.

Tous ses scénarios soulignent le rôle dérisoire de l'individu dans une Histoire où la démarche collective est déterminante et efface, à terme, les particularités individuelles. Si des figures uniques interviennent dans ses films, en procédant du mythe par exemple, ce n'est pas en contradiction avec le principe marxiste énoncé plus haut ; c'est parce qu'Angelopoulos est convaincu que les figures uniques sont choisies, poussées, adoptées, adorées par le peuple — qui, par ailleurs les faits, les défait, les éclaire, les détruit, les mange (thème

(1) Audience que cette revue et la FFCC s'honorent d'avoir facilitée par leurs rétrospectives, leurs circuits et leurs stages avec l'auteur...

JOURS DE 36 :
« La recherche d'une écriture personnelle ».

LES CHASSEURS :
« Des contrastes vert-bleu et rouge criard, dans des tonalités froides correspondant au sujet ».

essentiel de **Megalexandros** — voir plus loin).

Il n'y a pas de réflexion valable sur l'Histoire sans une autre, corrolaire, qui se rapporte à la notion de pouvoir, et, partant, aux mécanismes qui le régentent.

Les cinq films d'Angelopoulos, chacun à leur manière, travaillent sur cette thématique globale Histoire/Pouvoir, en s'interrogeant essentiellement sur les agents principaux de l'un et de l'autre pour prouver, Histoire ancienne (les mythes) et contemporaine (le destin politique grec depuis la dernière guerre) à l'appui, l'influence dominante du groupe sur l'individu.

Une double dialectique

Par rapport à ce discours (sur ses variantes et les nuances qui s'imposent voir nos précédents numéros consacrés aux films eux-mêmes), Angelopoulos s'est inventé une écriture susceptible de lui donner force et clarté dans l'adéquation signifié/signifiant la plus juste.

Il s'agissait, pour Angelopoulos, de s'octroyer « un style » conforme à ses options thématiques et susceptibles à la fois de les traduire et les amplifier.

Cela impliquait des formes déviantes par rapport à la tradition, formes qui sachent imposer aux spectateurs la distanciation nécessaire à une juste compréhension du propos. Tout, dans l'écriture d'Angelopoulos, va en effet à l'encontre des identifications possibles. Elle se veut essentiellement anti-fascinatoire même si elle finit par produire, au-delà de ses intentions, un autre type de fascination qui a quelque part à voir (tant pis pour l'incongruité critique que cela implique) avec la magie.

Il va de soi que la dialectique qui fonctionne à l'intérieur de chacun des films d'Angelopoulos, l'auteur souhaite manifestement qu'elle trouve son répondant à l'extérieur du film par la dialectique qu'il espère provoquer entre l'œuvre et le spectateur.

Ces choix, fort logiques, trouvent leurs expressions à plusieurs niveaux. Le groupe prévaut sur l'individu ? Qui s'étonnera, dès lors, de l'absence de gros plans dans l'écriture d'Angelopoulos. Décrire le mouvement de l'Histoire ? Participent de cette volonté, directement ou indirectement, l'absence de champs-contre-champs, l'utilisation du plan-séquence, les cadrages en pied des personnages, la dilatation de la durée, le subtil rapport espace-temps inventé par lui, etc., etc.

Aucune gratuité dans tout cela. Rien, chez Angelopoulos, ne procède d'un formalisme qui serait en soi une fin. Toute recherche esthétique se veut justifiée, et l'est immanquablement, par rapport à ce qu'elle veut traduire.

Le « non-coupage » (par rapport au découpage analytique traditionnel) que pratique Angeloupoulos n'est pas seulement un choix déterminé par une nécessité intérieure (la formule : « *Je filme comme je respire* » n'a jamais été aussi justifiée) mais convient précisément au type de discours choisi.

Ce refus volontaire du montage classique a permis à Angelopoulos de travailler sur deux possibilités que lui offrait cette « respiration » nouvelles : jouer symboliquement à l'intérieur de très longs plans-séquences, sur une durée tellement dilatée qu'elle devient source de malaise pour le spectateur (conditionné de tous temps par les montages courts, les ellipses dramatiques, les rythmes imposés) ; travailler sur un nouveau rapport temps/espace en raccordant plusieurs actions dans le même plan-séquence panoramique ou en poursuivant une action située en un autre temps, dans le même plan — cf. le cortège des fascistes dans **le Voyage des comédiens**).

Une « respiration » originale

Si cette manière d'innover, au niveau de la construction générale du film et de la conception du rythme (avec les résultats qui en découlent sur ce qu'on pourrait appeler le suspens idéologique des films d'Angelopoulos) fait essentiellement l'originalité de son écriture, elle n'en constitue pas la seule particularité.

Cette alchimie curieuse fait de chacun des films de ce réalisateur un tout à la fois autonome (choix du fait divers retenu, de l'époque historique considérée, ou du mythe privilégié)

mais aussi la partie d'un tout, déterminée par les lignes de force et la continuité souterraine de l'ensemble du cycle.

D'un film à l'autre se répondent les recherches expressives effectuées sur les dominantes chromatiques, les costumes, la musique et les chansons. Chacun de ces éléments est travaillé pour produire un sens irréductible à sa seule fonction descriptive.

C'est ainsi que chacun des films d'Angelopoulos s'octroie une dominante chromatique volontaire et justifiée. **La Reconstitution** est un film plus noir que blanc ; **Jours de 36** est axé sur l'ocre, couleur des bâtiments officiels de cette époque (donc du pénitencier) et couleur qui domine dans la mémoire populaire en ce qui concerne cette période ; **le Voyage des comédiens** fonctionne sur plusieurs tonalités, selon les époques considérées, soit marron-café, soit vert foncé, presque noir, toutes nuances sombres que l'on retrouve utilisées dans les costumes (et dominantes présentes dans certaines peintures grecques de l'époque) ; **les Chasseurs** joue sur des contrastes vert-bleu et rouge criard, dans des tonalités froides correspondant au sujet ; enfin **Alexandre le Grand** est essentiellement dominé par la couleur de la terre qui détermine toute la chromatique du film, et s'établit en contraste avec les costumes à dominante essentiellement noire.

Le travail d'Angelopoulos sur la bande son est bien plus subtil encore. Musiques et chansons sont utilisées de façon antithétique, les unes s'opposant volontiers aux autres. Les sources d'expression de la musique sont fréquemment du côté du pouvoir ; elles sont à la fois le fait de groupes d'instrumentistes anonymes et l'expression de classes ou d'époques ; par contre, les chansons (et la musique populaire qui y correspond) sont utilisées par le peuple comme mode d'expression à portée mobilisatrice ou comme traduction d'un tragique qui trouve là son expression la plus authentique. Dans presque tous les films d'Angelopoulos, elles constituent des points d'orgue habiles qui viennent soulager les tensions nées parfois d'un étirement du temps arrivé à la limite du supportable.

Accessoirement, les danses populaires (collectives ou individuelles) échappent à une folklorisation facile en ce qu'elles participent symboliquement du sens du propos général et de son évolution. Formule de ralliement, mémoire gestuelle collective, elles atteignent (au stade de l'expression individuelle) les zones d'un érotisme étrange et nullement déplacé dans cette thématique politique.

Toutes ces données expressives, à quel stade d'aboutissement (ou de limite) les retrouve-t-on dans **Alexandre le Grand ?** C'est ce qu'on peut tenter d'analyser en découvrant ce dernier film.

« Les impossibilités ou les refus d'Alexandre de regarder la réalité en face ».

5 ALEXANDRE LE GRAND LA FIN D'UN CYCLE

Ce que Théo Angelopoulos considère lui-même comme l'épilogue de la première partie du grand œuvre cinématographique qu'il a entrepris, ne peut être considéré avec profit qu'à la lumière de ce qui précède.

Alexandre le Grand se présente à la fois comme une « leçon » d'histoire (assez claire et nullement péjorative), comme un opéra qui s'autoriserait à repousser les limites de ses coulisses au-delà du visible, comme un poème surréaliste dont les licences, toutes justifiées par le récit et toutes autonomes à la fois, pourraient s'apprécier au-delà du sens qu'elles sont chargées de véhiculer, comme un testament provisoire, celui d'un auteur qui est allé au bout de son choix et de sa cohérence et s'interroge sur les finalités esthétiques qu'il s'est imposées jusqu'ici.

Une lecture globalisante d'**Alexandre le Grand** est relativement facile. Elle situe la parabole sur des axes simples : c'est l'histoire d'un chef naturel qui répond aux désirs de justice et de vérité du peuple, en devient le héros, se prend au sérieux, recherche la déification, s'en donne les moyens, se détourne alors de ses buts initiaux, emploie pour se maintenir au pouvoir tous les procédés qu'il condamnait jusqu'ici, se fait finalement contester avant de subir, à son tour, le sort qui attend un jour tous les tyrans : la répudiation et la mort.

Au plan anecdotique, Angelopoulos nourrit son opéra politique d'un fait divers diplomatique de la fin du siècle dernier : après son évasion de prison, Alexandre et sa bande prennent en otage de jeunes aristocrates anglais qui leur servent de monnaie d'échange dans leurs discussions avec le pouvoir. Mais la mégalomanie d'Alexandre s'oppose aux concessions demandées et le mène finalement à sa perte.

Au plan mythologique, la figure d'Alexandre le Grand est utilisée pour sa valeur historique unificatrice (cf. le fonctionnement de son charisme, le retour au village natal, et, plus symboliquement, au début du film, la scène de la clairière après l'évasion). Ce référent mythique est également exploité par Angelopoulos lorsqu'il s'agit de traduire les impossibilités ou les refus d'Alexandre de regarder la réalité en face : chaque fois qu'il veut s'adresser au peuple, il est victime de crises d'épilepsie ; quand sa femme est fusillée, il en commande l'exécution le dos tourné ; quand il est abandonné de tous, il marche vers sa mort à reculons — le personnage n'est, en fait, accordé avec son mythe que face au photographe l'immortalisant en Saint-Georges terrassant le dragon.

Voilà pour le scénario. On en découvre la logique et le sens dans le mouvement même du récit. En fait, cela devient vite secondaire. Car le premier paradoxe de ce film vient de ce que, rapidement, les méandres de la traduction poétique du thème prévalent sur le thème lui-même. A la limite, le film produit une telle fascination formelle que l'attention, la sensibilité, la participation intellectuelle du spectateur se polarisent moins sur le devenir du personnage principal (et l'issue du rapport de forces qu'il a engagé) que sur le développement expressif extrêmement riche qu'en propose le réalisateur.

C'est que, dans ce film, l'écriture d'Angelopoulos exploite les libertés qu'elle s'est octroyées jusqu'ici, à la limite d'un vertige dont on ne sait s'il découle d'une perfection enfin obtenue ou de la systématisation angoissante d'un procédé.

N'empêche : la magie fonctionne. La multiplication des panoramiques à 360° accentue le sentiment d'encerclement, la désignation d'un monde qui s'enferme dans ses contradictions ; la durée des plans-séquences poussée jusqu'à l'insupportable ne

vise pas seulement à produire une tension là où, dramaturgiquement, elle n'a peut-être pas lieu d'exister, mais à permettre à des actions précises (par exemple l'évasion, dans le couloir de la prison) de se dérouler entièrement selon leur véritable durée. C'est un autre des paradoxes de ce cinéma anti-réaliste que de donner à voir de longues séquences presque hyper-réalistes — n'était, évidemment, le contexte général qui les inscrit nécessairement dans un autre registre.

Les trois modes d'écriture de base du film (panoramiques moins descriptifs que producteurs d'angoisse ; plans-séquences mobiles qui intègrent tous les hors-champs possibles de notre vision de la parabole ; plans-séquences fixes qui inscrivent dans leur cadre — au premier plan ou dans la profondeur de champ — des actions ou des mouvements dramatiques complets — la reddition des villageois, par exemple), ces trois modes d'écriture privilégiés sont ponctués, dans **Alexandre**, de licences poétiques singulièrement fortes : Alexandre sortant de la mer à Sounion, la « disparition » d'Alexandre « dévoré » par son peuple, le buste de plâtre découvert par l'officier avec le galop de cheval en hors-champ sonore, etc.

Entre-temps, la musique et la chanson jouent leur rôle habituel : elles relient ou séparent les communautés (les villageois et les anarchistes italiens) ou introduisent des appartenances de classe (Strauss, les polkas, d'un côté ; la musique populaire grecque, les chœurs répétitifs, de l'autre). Dans ce film, très précisément, Angelopoulos semble s'être attaché à indiquer, pour toute intervention d'ordre musical, son origine concrète : orchestre militaire, trio paysan, chœur des villageois. Rarement (jamais ?) la musique se manifeste comme contrepoint abstrait ou commentaire sonore arbitraire du réalisateur.

La tessiture du film se révèle, à la réflexion, extrêmement habile. Sur l'axe prioritaire du destin d'Alexandre se greffent, en temps inégaux mais tous intéressants : les rapports ambigus d'Alexandre et de sa femme (le jeu sur la robe mariée) ; ceux de sa femme avec le petit Alexandre ; la greffe du groupe anarchiste et son rejet final ; le portrait du maître référentiel et sa contestation ; le rôle du guide, ses fonctions médiatrices et sa duplicité ; la figure d'Alexandre le petit, enfin, qui porte en lui le doute et l'espoir.

Tous ces épisodes trouvent chacun à se développer dans des traductions qui empruntent au style général de l'œuvre mais possèdent aussi des particularités (selon qu'ils se déroulent la nuit ou le jour, à l'intérieur ou à l'extérieur, en tonalité monochrome ou bichrome, etc.).

On pourrait s'attarder longtemps encore. Mais existe alors le danger de sérier toutes les facettes d'un film qui, en fait, fonctionne sur une continuité rigoureuse et une osmose constante et dialectique de toutes ses images, osmose qui traduit la force, la densité, voire la puissance conceptuelle d'une mise en scène dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle est unique en son genre.

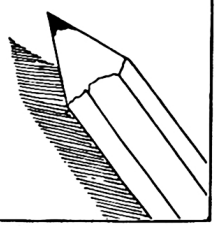
Ce spectacle-film nous invite à penser que tout espoir n'est pas perdu : tant que le cinéma trouvera des Angelopoulos sur sa route, son futur sera assuré.

Gaston Haustrate

« Alexandre le petit qui porte en lui le doute et l'espoir ».

témoignage Chrétien

HEBDOMADAIRE
D'OPINION
EN VENTE CHAQUE
LUNDI 9 F CHEZ
VOTRE MARCHAND
DE JOURNAUX
OU A TC 49 RUE
DU FAUBOURG
POISSONNIERE
75009 PARIS



CHAQUE SEMAINE, L'ACTUALITE DES FAITS ET DES IDEES TRAITEE PAR UNE EQUIPE DE JOURNALISTES ET DE COLLABORATEURS SPECIALISTES.

CHAQUE SEMAINE, LES FAITS ET LES IDEES DANS UN JOURNAL QUI PREND PARTI ET CONFRONTE SON OPINION A CELLE DES AUTRES.

Chaque vendredi...

Abonnement d'un an : 330 F Etudiants : 270 F
Abonnement de six mois : 185 F Etudiants : 150 F
A régler par CCP, chèque bancaire, ou mandat postal à : REVOLUTION - 15 rue Montmartre - 75001 PARIS - CCP : Paris - 4260 51 E.

Révolution

« Nous vivons le temps des révolutions. »

Si, pour vous, l'autogestion, c'est le socialisme d'aujourd'hui.

Si vous ne renoncez pas à vivre autrement tout en changeant la société,

TRIBUNE SOCIALISTE

TS, le mensuel du PSU, du courant autogestionnaire, de l'écologie politique : un journal qui vous veut du bien.

1 an : 150 F - 6 mois : 80 F - soutien : 200 F Chèque bancaire ou postal à adresser à l'ordre de Tribune Socialiste : C.C.P. 5826-65 PARIS, 9, rue Borromée, 75015.

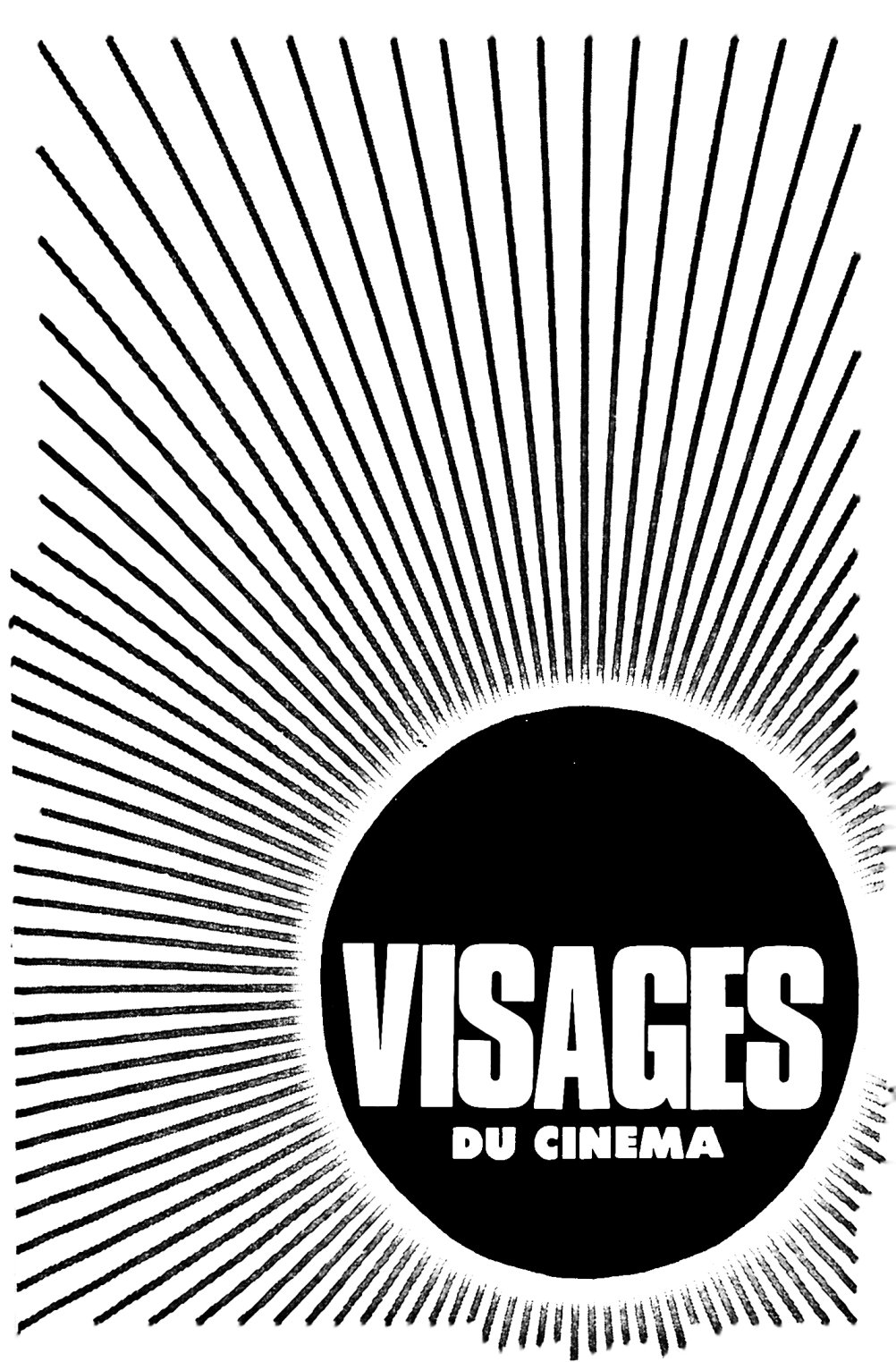
CHAQUE VENDREDI

l'unité

L'HEBDOMADAIRE
DU
PARTI SOCIALISTE

Prix du numéro : 7 F
Abonnement annuel : 230 F

Administration : 10, rue de Solférino, 75007 Paris
550.34.35


VISAGES
DU CINEMA

DOMINIQUE SANDA

entretien par
Mireille Amiel

Précise et sans emphase, Dominique Sanda parle de son métier bien mieux qu'elle ne le croit. Réalisé avant la projection de presse de ***Une chambre en ville*** *cet entretien fait peu référence à ce film. Dommage : Dominique Sanda y force notre admiration, et nous aurions aimé qu'elle nous en parle plus longuement.*

« J'ai l'impression de ne pas savoir parler de mon métier, et j'en ai un peu honte. ...Je me dis parfois qu'un acteur a un certain devoir de médiateur, d'explication ».

Le film de Jacques Demy, Une chambre en ville, dans lequel vous jouez un rôle important, sort ce mois-ci. Mais, si vous le voulez bien, au-delà de ce film, notre entretien portera sur ce métier d'acteur que nous essayons de cerner depuis plusieurs numéros.

J'ai l'impression de ne pas savoir parler de mon métier, et j'en ai un peu honte. D'autres acteurs en parlent plus savamment et je me dis parfois que cela devrait « faire partie du métier », qu'un acteur a un certain devoir de médiateur, d'explication...

On a déjà fait de vous des « fiches signalétiques », à l'occasion de la sortie de vos films ; mais elles ne donnent que des faits bruts. Par exemple : « Dominique Sanda interrompt ses études et entre aux Beaux-Arts... ».

On peut résumer cela ainsi, mais c'est bien plus compliqué que ça.

Vers 13 ans, j'étais, selon l'expression, *« mûre pour mon âge »*. Je me trouvais dans un milieu surprotégé qui, par contrecoup, me donnait des soifs d'espace. Et j'étais peu attirée par l'école ; je préférais de beaucoup les travaux manuels, où j'étais assez habile.

Je ne m'imaginais pas du tout une existence sans travail, mais il m'était absolument impossible de me concevoir dans l'avenir que mon père entrevoyait pour moi : il aurait bien voulu, par exemple, que je sois sa secrétaire.

Cette soif d'indépendance s'est cristallisée au moment où j'étais en troisième. Je me suis arrangée (dans ce collège religieux où j'étais élève) pour me faire renvoyer, avec un peu de provocation.

Tout ça était bien enfantin, mais me satisfaisait assez.

Mes parents ont accepté un moyen terme : me faire entrer dans une école préparatoire aux Beaux-Arts. J'aime peindre ; il m'arrive encore de faire des aquarelles (dans toute la mesure du temps dont je dispose) mais cette école, où on copiait d'anciennes fresques au fusain, ne m'enthousiasmait pas outre mesure.

Les vacances sont arrivées et, avec elles, le séjour à Arcachon où nous allions toutes les années : nouvelles amitiés, premiers petits flirts, et l'élection de « Miss Arcachon » qui allait tout décider.

Cela fait très « roman-photo », mais j'ai été élue « Miss Arcachon » presque malgré moi. On est entré dans le casino mauresque avec ma mère (c'est un endroit que nous aimions beaucoup toutes les deux). Je faisais plus que mon âge et j'étais très timide ; de la salle de danse, je me suis retrouvée dans les coulisses, de là sur la scène, puis « Miss », sans bien saisir ce que cela représentait.

J'étais fière et un peu honteuse en même temps.

Tout est allé très vite. Un photographe m'a remarquée. Il m'a demandé de faire un défilé de mode (pour des manteaux de fourrure !). J'ai gagné là une somme qui m'a semblée fabuleuse. Je suis entrée dans l'agence Dorian Leigh, et j'ai pris le pseudonyme de Domino.

Je ne suis pas restée très longtemps mannequin mais j'ai eu le temps de changer trois fois d'agence.

Il faudrait, ici, raconter trop de choses : un mariage à quinze ans trois mois (juste l'âge requis) imposé par des parents apeurés ou scandalisés qui m'ont pratiquement sommée d'épouser la personne en question.

Je me souviens de cette époque pleine de contradictions, de charme et de violence.

En me mariant, je n'avais acquis aucune vraie indépendance. D'ailleurs, ce mariage n'a pas duré longtemps et je me suis retrouvée proche de mes parents.

En 1968, j'avais seize ans. Bresson remarque une de mes photos dans *Vogue* et me fait rechercher par ses assistants pour **Une femme douce.**

Il m'a trouvée au téléphone chez mes parents. Je ne connaissais pratiquement pas le cinéma. Nous passions tous nos week-ends à la campagne, toutes nos vacances à Arcachon ; je ne voyais que quelques films d'aventures.

Tout a changé avec Bresson, et, pour commencer, mon rapport au cinéma. Je me suis mise à y aller très souvent. J'aimais beaucoup fréquenter la cinémathèque de Chaillot. J'aimais le trajet, le lieu, la salle, et les films, bien sûr.

Mes parents étaient plutôt heureux de ce contrat avec Bresson. Dans un sens, ça les rassurait. C'était plus sérieux de faire un film avec Bresson (je suis à peu près persuadée que mon père ne le connaissait pas mais s'était renseigné très sérieusement à son sujet) que de faire des photos de mode !

D'une agence de mannequins, je suis passée à une agence d'acteurs. Mag Bodard m'a demandé si je voulais continuer à faire des films et m'a conseillé de poursuivre. J'ai été vite convaincue parce que ça me plaisait énormément.

Est-ce qu'on pourrait essayer de définir ce plaisir ?

J'ai été heureuse tout de suite. Ce n'était pas dur. Mais j'étais frustrée de n'avoir aucune réelle formation, pas de réel métier.

Tout était nouveau. Chaque instant m'intéressait. Tout me rendait heureuse. J'avais le sentiment que là, je pouvais enfin m'exprimer.

Dans l'enfance et l'adolescence, surtout chez les timides et les renfermés, il y a cette ambivalence : on veut tout dire, être exhibitionniste et ne pas l'être, s'exprimer, et on a peur, on ne sait pas. Par le biais du film, je pouvais dire des tas de choses.

En étant acteur, on commence à faire des choses qu'on n'aurait jamais pu faire dans la vie : on bouge autrement, on rit, on pleure beaucoup plus, beaucoup plus profondément que dans la vie.

De l'avis général, travailler avec Bresson constitue une expérience très particulière...

Travailler avec Bresson, c'est différent de presque tout le reste, parce que c'est un directeur très sûr. Il suffit de se laisser entraîner par lui. Peut-être moi, en tant que femme et que très jeune femme, j'avais toute la disponibilité nécessaire pour en tirer le maximum de profit. Je me souviens que mon partenaire, Guy Frangin (c'était un homme et il avait le double de mon âge), se sentait humilié quand Bresson lui donnait des consignes trop strictes. Moi, ça ne me gênait absolument pas. Et quand ça ne me plaisait pas (je n'ai rien de la petite fille soumise), je le faisais savoir ! Et lui prenait ça très bien. Je crois que je l'amusais.

J'ai ensuite eu souvent la chance de tourner avec des réalisateurs très précis : Bolognini, Demy, De Sica, Bertolucci sont des gens qui vous dirigent très « sûrement ».

Il y en a bien d'autres qui attendent ce que vous pouvez apporter au film, sans tellement vous guider.

L'INDISCRETION
de Pierre Lary

Il peut y avoir une certaine contradiction, au moins apparente, entre le fait d'avoir envie de s'exprimer et celui de se mouvoir dans l'espace de Bresson où l'on est aussi « caché ».

L'espace que Bresson vous laisse est curieux. Il me faisait faire des choses très étranges. Je me souviens très bien qu'une fois, en parlant à l'un de mes partenaires, je devais le regarder non pas dans les yeux, mais à un point précis de l'oreille gauche. Ça me semblait évidemment bizarre. Mais, petit à petit, j'ai eu le sentiment qu'il cherchait à me vider de toute réflexion possible, de faire en sorte que ce qui sortirait de moi soit comme malgré moi, du dedans de moi. Et ainsi pour tous ses acteurs.

Je trouve ça très intéressant. Quand il dit : *« Je n'ai pas d'acteurs, j'ai des modèles »*, je crois saisir très bien ce qu'il veut dire.

Longtemps après le tournage, il m'a envoyé son livre *Notes sur le Cinématographe*. J'ai retrouvé des impressions que j'avais eues, que j'aurais été incapable d'écrire, mais qui correspondaient parfaitement à ce que j'avais vécu.

Avant de faire ce film, vous n'aviez eu aucun apprentissage. Avez-vous éprouvé un besoin de ce genre après le tournage ?

Non : jamais. Après ce film, je me suis retrouvée, une seule fois, dans un cours à Paris, et j'ai trouvé ça horrible.

C'est un choix qui aurait dû être spontané, volontariste. Je comprends qu'on se dise : *« Je veux être acteur, je vais aller apprendre à marcher, à parler, à m'exprimer »*. Mais, pour moi, les choses se sont passées à l'envers. Je me suis retrouvée dans le film de Bresson et après il était déjà trop tard. J'avais l'impression que les qualités que j'avais spontanément, les cours risquaient plutôt de me les faire perdre.

Jacques Demy, sous sa douceur apparente et son élégance réelle, semble être en réalité un directeur très précis.

J'ai tourné deux fois avec Jacques Demy. La première fois, c'était pour la télévision (je n'aime pas les films de télévision), un petit rôle dans **la Naissance du jour,** tiré du roman de Colette. Ça a été plutôt un acte d'amitié.

J'avais failli tourner avec Demy dans **Anna Karénine,** un projet qui ne s'était pas réalisé, et il était resté comme une promesse entre nous.

Je devais tourner avec lui au Japon dans **Lady Oscar.** J'avais refusé pour des raisons personnelles. Mais j'avais parfois des remords. J'ai vu le film, dans l'unique projection (pendant la semaine des *Cahiers du cinéma*). Et j'avais l'impression d'avoir fait une immense bêtise. **La Naissance du jour,** pour moi, c'était un petit rôle (une semaine, je crois), mais c'était la fête. Jacques Demy était heureux, l'atmosphère amicale, joyeuse.

Le tournage a été un vrai bonheur. La seule difficulté venait de ce que nous tournions dans la vraie maison de Colette, dont on ne pouvait pas pousser les murs et cela posait quelques problèmes, surtout à Jacques Demy et à ses opérateurs.

Et on rêvait déjà (ou encore) de faire un « musical ».

Pour **Une chambre en ville,** c'est tout à fait différent. La musique impose, pour ainsi dire, son rythme, et on doit calquer sur elle non seulement nos attitudes mais l'ensemble de notre participation. Parler, bouger, en fonction de ce qui est déjà enregistré.

Les premiers jours, on se demande ce qui va se passer ; on a l'impression de n'être qu'un instrument au service de cette musique.

On est confronté à elle, qui vous nargue en quelque sorte, et vous oblige à être à sa hauteur, si possible meilleur qu'elle. Cela rétablit l'équilibre.

Le peu que j'ai vu m'a absolument émerveillée. Dans l'ensemble le tournage a été assez particulier. On tournait en studio (sauf les quelques jours d'extérieurs à Nantes), on retrouvait des conditions confortables et paisibles. C'était beaucoup plus pratique. Par contre, on perdait un peu de cet air de fête. Le soir, tout le monde rentrait chez soi après le travail...

Depuis treize ans que vous êtes actrice, continuez-vous à aller souvent au cinéma ?

Oui, je pratique beaucoup, beaucoup le cinéma. J'aime beaucoup les soirées où l'on dîne et où l'on voit un film ou deux...

J'aime l'acte d'aller au cinéma ; c'est d'ailleurs une de mes rares sorties.

Que sont devenus vos rapports avec le cinéma ?

Je n'ai pas de racines en France. Dès mon deuxième film, j'étais à l'étranger et je n'ai rien imposé ici d'autre que l'image d'une étrangère. A cause de Sanda, on me croit éventuellement italienne.

Dans mon propre pays, je n'ai recommencé à tourner qu'avec Michel Deville, il y a environ trois ans. Cela doit venir surtout de moi. Ça ne me déplaisait pas d'être étrangère dans mon pays, de n'appartenir à rien de précis, d'avoir une place imprécise dans la profession.

Il y a cependant eu ce prix d'interprétation au Festival de Cannes, en 1975, qui vous a donné une assise dans la profession...

Oui, ce prix m'a fait plaisir. Ça m'a rassurée. Je n'étais pas là pour le recevoir. Je n'ai pas voulu démontrer mon indifférence. C'est le contraire qui me surprend toujours ; les actrices qui restent, ou elles sont sûres d'avoir le prix... et c'est bien étrange, ou elles ne vont pas l'avoir et alors c'est plutôt dur de rester !

Non, enfin, moi je n'étais pas là. J'avais accepté de faire un film aux USA. J'étais à Los Angeles. Si j'avais été à Paris sans doute serais-je revenue. Là... il n'en était pas question. Ce prix, à Cannes, pour mon rôle dans **l'Héritage** de Bolognini, cette année-là où il y avait aussi **1900**, m'était d'autant plus précieux que j'aimais à penser qu'il tenait compte des deux rôles.

Pour **l'Héritage**, le film reposait sur moi. Quant à **1900**, j'aimais beaucoup mon rôle dans ce film, et je trouvais extraordinaire le culot de Bertolucci : il l'a d'ailleurs payé cher !

Dans **1900**, j'avais l'impression d'avoir créé ce rôle, de l'avoir

« Ça ne me déplaisait pas d'être une étrangère dans mon pays, d'avoir une place imprécise dans la profession ».

L'Héritage, de Bolognini.

modelé. C'était un peu une manière de rendre à Bertolucci ce qu'il m'avait largement donné avec **le Conformiste.**

Non seulement c'est le film qui m'avait donné mon statut d'actrice, mais, en plus, Bertolucci m'avait aidée, m'avait apporté beaucoup ; et, dans l'aventure de **1900**, qui était follement difficile, j'avais l'impression de le décharger un peu, de prendre un peu de ce fardeau.

Parce qu'avec Bresson, en fait, je n'avais pas acquis de statut d'actrice ; avec Maximilian Schell (**Premier amour**, inédit en France) j'avais dû surmonter mon trac et me comporter en actrice (sans compter la nécessité d'apprendre l'anglais et de jouer dans une langue étrangère).

Parce que vous jouez en anglais, en italien et en français ?

Enfin, je parle les trois langues, mais je n'ai jamais joué en italien ; les Italiens doublent tous les rôles, et ils tournent même beaucoup de films en anglais.

Pour **1900**, je me suis prise en mains complètement. Je me suis installée. J'ai vécu beaucoup à Parme et je me suis construit une vie, sur l'espace de plusieurs mois, mais en fragments. Je suis devenue, à ce moment-là, l'amie de la scripte du film, Suzanne Durremberger. C'est une amitié qui dure depuis et qui m'a beaucoup aidée.

Ce qui entraîne une question bateau, mais inévitable : si on passe sous silence ce mariage si tôt fait, si tôt fini, comment gérez-vous l'équilibre entre votre vie privée (les soins donnés à votre fils, qui a maintenant dix ans, par exemple) et les nécessités de votre profession ?

J'ai eu mon fils très jeune, à peu près à vingt et un ans. Pendant ma grossesse, j'ai signé le contrat d'un film avec Frankenheimer (**l'Impossible objet**). C'est dire que je m'engageais à plonger tout de suite dans un film, dès l'accouchement terminé. Le tournage se passait au Maroc. Yann avait un mois. On m'a déconseillé de l'emmener. J'ai tout réglé, mais je l'ai laissé. Maintenant je ne le laisserais plus. Ces dernières années, nous nous quittons le moins possible. Bien sûr, il a sa vie, des gens de sa famille qui l'aiment, mais je l'emmène le plus souvent possible avec moi. Le cinéma l'intéresse et il comprend très bien ce qui se passe.

Mais par contre, au même moment, vous avez refusé de jouer dans le Dernier tango à Paris.

Oui, à cette époque cela signifiait beaucoup de choses.

Je me demandais, en particulier, la tête que ferait mon fils plus tard quand il verrait ce film-là. Maintenant peut-être raisonnerais-je autrement...

Il a une enfance tout à fait contraire à la mienne. Au début, tout ça était un peu secret, puis j'ai basculé ; maintenant je réponds à toutes les questions qui l'intéressent.

Une question que je me pose concerne ce qui pourra se passer quand mon enfant aura à vivre sa vie d'adulte, sa vie professionnelle et qu'il fera des comparaisons avec la vie facile et privilégiée qui est la mienne. Je ne suis pas l'exemple du labeur. Mais je souhaite vivement que sa vie soit harmonieuse et de toutes façons elle lui appartient, et lui appartiendra.

Parce qu'il faut avouer que j'ai une vie en or, un privilège considérable. Je suis maîtresse de mon temps. Il y a les périodes de tournage qui sont intenses. Mais un tournage, même long, c'est déjà sept semaines, et après, c'est fini pour plusieurs mois.

Je considère que j'ai beaucoup de chance et que la moindre des choses, c'est de savoir en profiter.

En fait, c'est exactement la vie dont je n'osais même pas rêver quand je songeais à échapper au cocon familial, pendant mon adolescence.

Vous avez dit, je ne sais plus où, que vous ne faisiez pas de plan, que vous vous engagiez au coup par coup, qu'il fallait que les gens vous aiment et qu'ils aient le sens de la beauté... Mais peut-on définir « le sens de la beauté » ?

J'ai dit ça au moment où j'allais tourner **les Ailes de la colombe** de Benoît Jacquot. Je n'ai pas de définition de la beauté. Mais pour ce film,

LES AILES DE LA COLOMBE
de Benoît Jacquot

j'avais le sentiment de quelqu'un qui déplaçait de la beauté.

Il y a des gens qui ne s'intéressent qu'à la laideur au cinéma. Mais il y a de quoi s'y engloutir. D'ailleurs, je pense que quand on fait ce genre de films, ou quand on y tourne, c'est qu'on ne va pas bien ; on est en situation difficile.

Moi, dans **Violence et Passion,** je ne suis que « passée » ; j'ai tourné un après-midi et c'était attendrissant de jouer le rôle de la mère de Visconti dans un film très autobiographique. Mais, justement là, on a l'exemple d'un sujet d'une extrême violence traité avec toute la beauté possible.

Je connaissais un peu la situation de Visconti parce que j'avais tourné avec Helmut Berger dans **le Jardin des Finzi Contini** et que les rapports entre ces deux personnes, ou ce que j'en devinais, me touchaient beaucoup.

Mais vous avez tourné Au-delà du bien et du mal avec Liliana Cavani... Quel effet a produit sur vous ce tournage ?

Tout m'a embarrassée... Le sujet d'abord, le scénario et son écriture, et même la façon dont en parlait Liliana Cavani. Il y a en elle un mélange d'assurance et de fragilité. C'est un sujet difficile, ambitieux mais prétentieux en même temps.

Je l'avais d'abord refusé. Je tournais à Los Angeles un film de science-fiction où je ne me pardonnais pas d'être là **(les Survivants de la fin du monde).** Quand Liliana Cavani m'a redemandé de tourner, je ne me suis plus sentie autorisée à refuser.

Je connais beaucoup de gens qui adorent ce film, mais moi j'ai des réticences.

Ça n'a pas été un tournage très facile. J'avais le sentiment qu'on remuait des choses qu'on aurait mieux fait de ne pas remuer. Il y a chez Liliana Cavani un goût (un peu douteux) de la provocation, mais je pense encore que pour moi c'était un beau rôle.

En continuant à se promener ainsi en désordre dans votre filmographie, on trouve des gens aussi différents que Michel Deville et Marguerite Duras, la même année... Ce sont des univers un peu contradictoire, non ?

Enfin, des univers bien différents.

Comme spectatrice, je préfère souvent les films de Michel Deville ; c'est un contact qui m'est plus facile.

J'aime être avec Marguerite Duras, parler avec elle, tourner avec elle, mais je ne suis pas sûre de ne pas m'ennuyer à ses films. J'en ai vu assez peu.

Je devais faire **India Song** avec elle. Je me suis défilée, et j'étais triste de l'avoir fait. Puis (je crois un peu aux coïncidences) un jour, en voyant **les Rendez-vous d'Anna** de Chantal Akerman, je pensais à l'univers de Marguerite Duras et, le même jour, j'ai trouvé un message de Marguerite Duras avec qui je n'avais pas communiqué depuis des années.

On a beaucoup parlé, et, accessoirement, on a parlé du **Navire Night.** J'ai lu le texte, je l'ai trouvé magnifique. Je suis allée chez elle. Je n'avais jamais vu une maison aussi belle, un lieu qui me plaisait autant. J'aime son monde. J'ai eu une envie folle d'aller dans ce monde-là. Et ça a été formidable ! Je veux dire : le tournage. Quand on y repense, j'aurais mieux fait de faire **India Song** au moins d'un point de vue professionnel ! Je ne regrette cependant rien, bien sûr.

Et la rencontre avec Michel Deville ? Je suppose qu'il s'agit de choses bien différentes ?

J'avais depuis longtemps, et je ne sais pas pourquoi, envie de tourner avec Géraldine Chaplin. Mais cela ne s'était pas fait. Plusieurs années sont passées et Michel Deville m'a donné à lire le scénario de **Voyage en douce.** Il pensait à moi pour le rôle que Géraldine a fini par tourner. J'ai refusé. Je ne sentais pas ce rôle... Il y avait trop de « petites culottes »... J'étais très ennuyée parce que j'aime beaucoup Michel Deville. C'était un rôle très ardu, avec une véritable « mise à nu ».

Encore une coïncidence dans ma vie... A cette époque, je suis partie en voyage et j'ai fait un rêve où apparaissait Géraldine Chaplin. Et, à mon

retour à Paris, Michel Deville m'a demandé de reconsidérer le scénario sur d'autres bases : je jouerais l'autre rôle et Géraldine serait Lucie. Alors j'ai dit oui tout de suite !

D'une façon générale j'aime beaucoup les films de Michel Deville, mais, pour celui-ci, j'ai l'impression un peu pénible que c'est un homme qui joue avec des fantasmes féminins.

Moi, ça m'a beaucoup frappée ! J'avais l'impression de m'enfoncer dans un monde masculin. Ni moi ni Géraldine n'aurions parlé comme cela ; mais, par contre, peut-être que nous aurions été beaucoup plus ennuyeuses.

Cukor, lui, a fait un film **(Riches et célèbres)** qui me fait penser au **Voyage en douce,** bien que tout à fait différent, mais où il arrive à suggérer réellement un univers féminin.

En définitive, le film a beaucoup gagné, je crois, à notre parfaite entente à Géraldine et moi. Pendant tout le tournage, c'était une sorte d'amitié. On ne s'est plus revues depuis mais on avait une vraie tendresse.

Dans un autre tournage, les Ailes de la colombe, vous avez eu aussi à jouer en duo avec une femme, en l'occurrence Isabelle Huppert. Comment cela s'est-il passé ?

Les choses sont plus ambiguës, plus torturées avec Isabelle Huppert. Elle est angoissée, difficile.. C'est quelqu'un qu'il faut apprivoiser.

Mais, à partir du moment où on a tourné à Venise, on a habité dans le même appartement ; on avait loué un étage dans un palais sur le Grand Canal, et c'était très agréable. C'étaient des rapports très riches. Elle apprend des tas de choses. Elle est attentive. C'est quelqu'un que la vie quotidienne épouvante.

L'angoisse n'est-elle pas une des composantes de ce métier d'acteur ?

Moi, j'éprouve un besoin vital d'être en paix. J'ai trouvé un équilibre dans ce métier. Je sens que je le vis sainement.

De temps en temps, j'attrape des

Il y a des gens qui ne s'intéressent qu'à la laideur au cinéma... Quand on fait ce genre de films, ou qu'on y tourne, c'est qu'on ne va pas bien ».

Le Voyage en douce de Michel Deville, avec Géraldine Chaplin.

angoisses, des peurs atroces, mais ça ne dure pas — enfin j'ai absolument besoin de les maîtriser et j'y parviens.

Tout le monde doute dans la vie, mais dans ce métier particulièrement. Il faut apprendre à prendre du recul.

Sur un tournage, pour moi, le défi est d'arriver à trouver un état où le doute n'est plus votre ennemi, parce qu'à un certain degré, le doute, c'est physique. C'est le trac, l'incapacité de se mouvoir facilement, etc.

Quand on fait de bons films on est paralysé par le doute... Est-ce qu'on sera assez bon ? Quand on fait des films « moyens », une autre sorte de doute vous guette : est-ce qu'on a raison d'être là ?

Mais il faut apprendre à se saisir et se servir de ce doute.

Votre façon de vous exprimer laisse penser qu'on se rend parfaitement compte de la valeur de ce qu'on tourne, dès le tournage ?

En dehors du metteur en scène et du scénario, il y a plein de signes. Par exemple, la façon dont un réalisateur vous parle de ce qu'il va faire.

J'ai eu la chance de tourner avec des gens comme Huston, De Sica, Frankenheimer, Demy... Ils n'ont rien à prouver, ils ont juste à « faire » quelque chose. Il n'y a aucune hystérie, aucune peur. Quand on tourne avec des metteurs en scène qui ne sont pas sûrs d'eux, qui ont le trac (je pense même qu'il y a des gens qui ne sont pas faits pour ce métier et qui s'entêtent à le faire !), là, ça devient communicatif !

Il n'y a pas tellement de vedettes françaises qui ont tourné autant que vous avec des Américains et nous avons peu parlé de cet aspect-là de votre expérience.

En fait, j'ai tourné assez souvent avec des Américains, mais presque jamais en Amérique. Dès mon deuxième film, j'ai eu affaire à une coproduction.

J'ai failli tourner avec Antonioni (j'aurais eu comme partenaire Nicholson) ; j'en avais une envie folle. Pendant ce temps, Huston me demandait de tourner **Last Run.** J'ai refusé **Last Run** pour attendre Antonioni et le film d'Antonioni ne s'est pas fait...

Huston a commencé à tourner **Last Run** avec Georges C. Scott, qui est un acteur immense mais un homme très violent, et il a fait virer John Huston de la mise en scène, et c'est Fleischer qui a repris le film.

Ça me rassure de raconter ça, parce que moi-même, il y a deux ans, je me suis fait virer d'un film par Georges C. Scott et ça me rassure de savoir que c'est arrivé à plus chevronné que moi !

Avez-vous eu à vous imposer auprès des auteurs américains ?

Non, pas du tout, j'ai eu de la chance. Peut-être parce que tout a commencé si heureusement pour moi : une succession de rôles avec de grands metteurs en scène, sans que j'aie à faire d'efforts. Je n'ai pas fait tout ce que je devais faire, aller jusqu'au bout de quelque chose. Apprendre impeccablement l'anglais, par exemple.

Quelquefois, on joue et on gagne sur tous les tableaux. Moi, ce métier m'a toujours fait un peu peur. Je suis solide et j'ai les pieds sur terre, mais je préfère cultiver mon équilibre, ne pas trop tenter, protéger un peu ma vie.

J'ai tourné des films américains en France, au Maroc, en Angleterre, à Malte, au Mexique. La seule fois où j'ai tourné dans les studios d'Hollywood et en Arizona, ça s'est beaucoup moins bien passé. C'était pour **les Survivants.** Je ne pense pas être faite pour me promener dans des films comme ça. Ça ne m'apporte rien et, du coup, j'ai tendance à tourner cela en dérision.

J'ai besoin de croire à ce que je fais, de croire à mon rôle, à mon équipe. Dans ces cas-là, je vais jusqu'au bout de mes possibilités.

C'est de ce « jusqu'au bout » qu'on arrive assez mal à parler, nous, critiques de cinéma. Au théâtre, l'acteur est plus facilement valorisé.

Il semble y avoir davantage de « respect » pour les acteurs de théâtre.

Non, je ne pense pas qu'il s'agisse de plus ou moins de « respect » ; peut-être peut-on dire que l'acteur

LES SURVIVANTS DE LA FIN DU MONDE
de Jack Smight

de cinéma est plus lointain (éloigné par le mythe, par l'argent qu'on pense qu'il gagne, par le fait qu'on le voit sur l'écran, et non charnellement, physiquement). Les acteurs de cinéma, à part quelques éventuelles amitiés, on ne les voit que de loin, dans les festivals.

Peut-être aussi est-ce un métier qui ne se laisse pas ramener à une explication. Les réalisateurs, quand ils parlent de leur métier, et bien que ce soit difficile, peuvent s'appuyer sur des intentions claires et sur des données techniques.

Les acteurs se raccrochent à de toutes petites choses qui sont là, sur le moment, qui font que la magie (le mot me gêne un peu) se déclenche ou ne se déclenche pas. Ces menus événements ou incidents dont se nourrit l'acteur sont parfois tout à fait extérieurs à lui.

De là vient que les acteurs sont un peu superstitieux.

Je ne sais pas si j'ai envie de faire du théâtre. Il me semble, à la fois, que ça m'intéresserait et que je réserve le théâtre pour... si ça marchait moins, si j'y étais comme obligée, et tout ça à cause de la contrainte que ça représente et qui est bien plus grande qu'au cinéma. Mais j'aimerais savoir si je suis capable d'y prendre plaisir.

Tous les gens de cinéma qui sont de bonne foi vous diront à quel point leur vie est privilégiée par rapport à la foule des autres qui doivent, quotidiennement, développer une telle énergie, faire les choses de façon si continue, obligée, régulière.

Certaines vedettes paient très cher, de leur équilibre, voire de leur vie (comme Patrick Dewaere), une suractivité, les succès certes, mais aussi un sur-emploi... Pendant que d'autres traînent, ont peur, chôment.

Dans ce domaine aussi je crois que j'ai eu de la chance, ou un statut privilégié, ou un équilibre qui m'a servi.

C'est vrai que c'est un vrai problème d'avoir une position stable dans cette profession.

Il y a des acteurs aigris à force de ne pas tourner. Il y a, par contre, des modèles auxquels on ose à peine songer. Dans le Demy, j'ai tourné avec Danielle Darrieux. Elle fait du théâtre, du cinéma, de la télévision. Elle est belle. Elle n'a même pas l'air fatiguée, et il se dégage d'elle un équilibre formidable. Il y en a assez peu comme elle. Piccoli aussi, sur ce film, forçait mon admiration : toujours prêt et toujours « juste ».

Moi, j'ai choisi de ne pas avoir peur. Je me dis qu'à la limite, si demain je ne tourne plus, j'ai assez fait de films, et parmi eux de bons films, dont je suis fière et heureuse, pour que ce ne soit pas une catastrophe.

Le cinéma a vu son rôle changer en quelques décennies. La rétrospective Danielle Darrieux a été très éclairante à ce sujet. On n'attend plus du cinéma, ni de ses vedettes, les mêmes choses...

Mais le cinéma est en train de mourir. J'en ai peur. On a beau ne pas vouloir y croire...

Je pense qu'on produisait naguère, en Europe et aux USA, une quantité considérable de chefs-d'œuvre.

Maintenant, on fait un ou deux bons films par an, ou peut-être un peu plus, mais ça devient rare. Les acteurs aussi sont en train de mourir.

A quoi attribuez-vous cette décadence ?

A la mort du cinéma, à rien d'autre. Tout ce qui est vraiment beau a déjà été fait. C'est difficile de naviguer dans ces zones-là tout le temps. Je ne suis pas très optimiste.

Cependant, j'espère que vous avez des projets précis en ce moment ?

Je vais faire, à la fin de cette année, le premier film vietnamien tourné au Vietnam. Le jeune réalisateur (il a environ trente ans) a vécu en France depuis sa dix-huitième année. Il s'appelle Lam-Lê. Le film s'appellera **Poussières d'Empire.** Le tournage durera sept semaines, dont cinq au Vietnam. Je formerai, avec Stévenin, un étrange couple. Lui sera un sergent, moi une missionnaire qui, en 1955, au moment où « l'empire français » s'effondre, où les Français rentrent en France, parcourt encore le pays en essayant de prêcher la bonne parole dans les petits villages.

Je suis très heureuse de faire ce film, parce que c'est un premier film (Lam-Lê a fait un court métrage : **Rencontre des nuages avec le Dragon**), parce que je vais retrouver Stévenin qui était dans le film de Demy et parce que j'en profiterai pour faire un grand tour dans cet Orient que je ne connais pas du tout. Je redescendrai peut-être par les Indes, ou j'irai à Pékin.

Les conditions de tournage : l'avance plus une des chaînes de télé, plus Gasser qui produit.

Il paraît que l'actuelle tentative de rapprochement politique entre la France et le Vietnam facilitera les choses.

(Propos recueillis par Mireille Amiel)

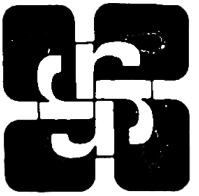
BIOFILMOGRAPHIE DE DOMINIQUE SANDA

Née le 11 mars 1951 à Paris, Dominique Sanda abandonne ses études secondaires pour préparer les Beaux-Arts puis devient mannequin avant d'être choisie par Robert Bresson pour interpréter **Une femme douce.**

Filmographie :

1968 — **UNE FEMME DOUCE** (Robert Bresson).
1969 — **ERSTE LIEBE (First Love - Premier amour)** (Maximilian Schell).
— **IL CONFORMISTO (Le Conformiste)** (Bernardo Bertolucci).
1970 — **IL GIARDINO DEI FINZI CONTINI (Le Jardin des Finzi Contini)** (Vittorio De Sica).
— **LA NOTTE DEI FIORI** (Vittorio Baldi).
1971 — **SANS MOBILE APPARENT** (Philippe Labro).
1972 — **THE IMPOSSIBLE OBJECT (L'Impossible objet)** (John Frankenheimer).
— **THE MAC INTOSH MAN (Le Piège)** (John Huston).
1973 — **STEPPEN WOLF (Le Loup des Steppes)** (Fred Haines).
1974 — **GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO (Violence et passion)** (Luchino Visconti).
1975 — **NOVECENTO (1900)** (Bernardo Bertolucci).
— **LE BERCEAU DE CRISTAL** (Philippe Garrel).
— **L'EREDITA FERRAMONTI (L'Héritage)** (Mauro Bolognini).
1977 — **DAMNATION ALLEY (Survival Run - Les Survivants de la fin du monde)** (Jack Smight).
— **BEYOND GOOD AND EVIL (Au-delà du Bien et du Mal)** (Liliana Cavani).
1978 — **LA CHANSON DE ROLAND** (Frank Cassenti).
— **UTOPIA** (Iradj Azimi).
1979 — **CAPO BLANCO** (Jack Lee Thompson).
— **LE NAVIRE NIGHT** (Marguerite Deville).
— **LE VOYAGE EN DOUCE** (Michel Deville).
1980 — **LA NAISSANCE DU JOUR** (Jacques Demy) (TV).
— **LES AILES DE LA COLOMBE** (Benoît Jacquot).
1981 — **L'INDISCRETION** (Pierre Lary).
1982 — **UNE CHAMBRE EN VILLE** (Jacques Demy).

Utopia, de Iradj Azimi, avec Laurent Terzieff.



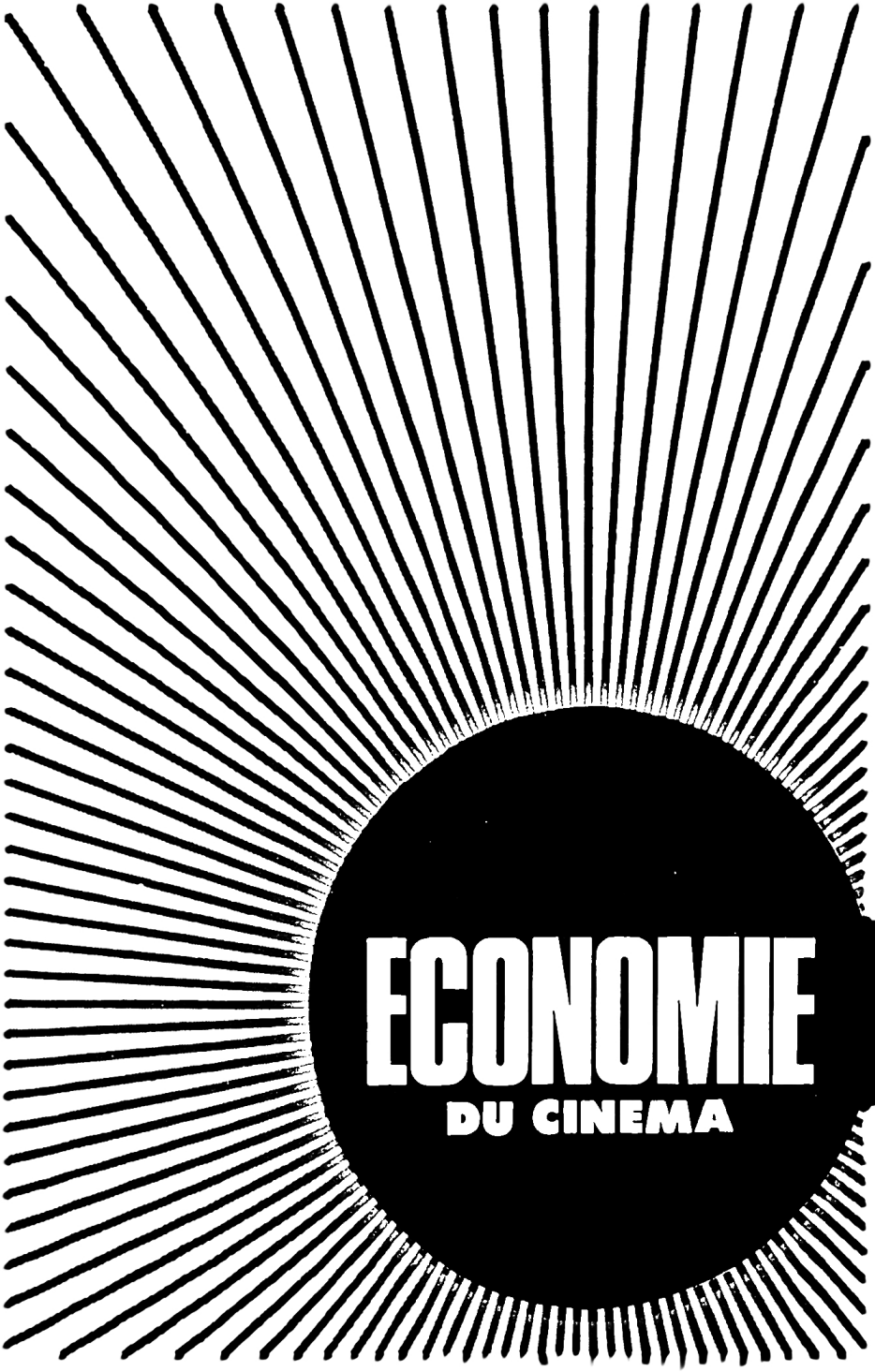
10es Rencontres
Cinématographiques
d'Epinay

19/28 NOVEMBRE 1982

PANORAMA DU COURT MÉTRAGE FRANÇAIS

200 films récents présentés.
Des débats avec les réalisateurs. Huit séances « Label Epinay ». Un congrès.
Un prix du public. Un hommage.
Une rencontre avec la presse spécialisée.
Un programme de films rares.
Les meilleurs courts métrages des Rencontres.

RENSEIGNEMENTS :
826.33.46 (14 h - 18 h)


ECONOMIE
DU CINEMA

LETTRE DE NEW YORK

LE CINEMA FRANÇAIS

A LA CONQUÊTE DES ÉTATS-UNIS

par Jean-Pierre Coursodon

J'AVAIS depuis longtemps l'intention de consacrer une « Lettre de New York » à la situation du cinéma français aux Etats-Unis. La question de l'impérialisme culturel américain, en particulier dans le domaine cinématographique, faisant couler beaucoup d'encre en France depuis quelque temps, le moment est peut-être bien choisi pour, prenant les choses à l'envers, se demander s'il existe, pour nos films, une quelconque réciprocité sur le marché américain.

L'impérialisme s'accompagne toujours (faut-il dire paradoxalement ou inévitablement ?) d'ethnocentrisme. Cet ethnocentrisme, en ce qui concerne les Etats-Unis, n'est pas une xénophobie, mais plutôt la tranquille indifférence aux cultures étrangères d'une nation-continent qui se suffit, ou croit se suffire, à elle-même.

Le paradoxe est de taille si l'on considère la multiplicité des ethnies qui ont formé le peuple américain et l'influx d'immigrants — aujourd'hui principalement hispaniques et asiatiques — qui continue à constituer un phénomène essentiel dans la vie économique et sociale du pays.

Il suffit d'un bref séjour aux USA pour que le visiteur, même le moins observateur, soit frappé par la rareté des produits culturels (j'emploie le terme au sens le plus large) étrangers. Certes, les grandes ethnies (et les Français, bien entendu, n'en sont pas une ici) ont leur presse, leurs stations de radio, voire de télévision, mais à usage strictement interne.

Les media anglophones, eux, sont farouchement fermés à l'extérieur ; tout ce qui est étranger leur est étrange. Pour ne prendre qu'un exemple, en dehors du cinéma, la chanson française est à peu près aussi connue et appréciée aux Etats-Unis que la poésie néo-zélandaise l'est en France. Les quelques interprètes qui se sont fait un nom (on les compte sur les doigts d'une seule main, et la liste commence pourtant avec Maurice Chevalier dans les années 30 !) n'y sont parvenus que parce qu'ils ont accepté de chanter en anglais — condition bien entendu nécessaire mais non suffisante — et doivent généralement leur relatif renom à une carrière cinématographique tout autant qu'à leurs chansons.

En fait, un Yves Montand n'est connu que comme acteur, et sa carrière de chanteur est totalement ignorée du public américain, qui ne l'a entendu chanter que dans quelques *musicals* US — **Let's Make Love, On a Clear Day You Can See Forever** —, où il était peu à l'aise dans une langue et un idiome musical peu familiers(6).

Le nom de Jacques Brel est devenu familier aux Américains il y a quelques années grâce à un spectacle off Broadway (significativement intitulé *Jacques Brel est vivant et en bonne santé à Paris*) construit autour de traductions de ses chansons et qui obtint un succès inattendu : mais, ironiquement, je ne pense pas que Brel se soit jamais produit aux Etats-Unis lui-même, et les nombreux admirateurs du spectacle ne l'ont probablement jamais entendu chanter.

Les compagnies de disque américaines, qui connaissent l'exiguïté du marché, n'éditent qu'un nombre infime d'enregistrements de chanteurs français, et encore s'agit-il le plus souvent de disques faits spécialement en anglais. Quant aux innombrables stations de radio, toutes farouchement cantonnées dans un type de musique bien déterminé, il ne leur viendrait jamais à l'idée de s'aventurer en dehors de leur spécialité et d'exposer les vierges oreilles de leurs auditeurs à des variétés étrangères (1).

Pas de cinéma étranger sur les petits écrans

Les cinémas étrangers sont à peu près totalement absents des écrans de télévision, qu'il s'agisse des trois grands « networks » et de leurs affiliés ou des stations indépendantes. Le réseau « public », qui a des pré-

« L'ethnocentrisme américain n'est pas une xénophobie mais plutôt la tranquille indifférence aux cultures étrangères d'une nation-continent qui se suffit, ou croit se suffire, à elle-même... »

Catherine Deneuve dans **le Dernier métro**, de François Truffaut

(1) Le *Public Broadcasting System*, financé en partie par des crédits du gouvernement, en partie par les cotisations et dons volontaires des téléspectateurs ainsi que par des « grants » de compagnies qui ne sont pas autorisées à faire de la publicité pour leurs produits ou services à l'antenne, est donc relativement à l'abri des pressions qui déterminent le faible niveau d'ambition de la télévision commerciale. Sa conception de la culture (par exemple la présentation de **Molière** dans une atroce version doublée) n'en est pas moins parfois discutable.

tentions culturelles, est un peu plus ouvert, mais sa programmation de films français reste très sporadique !

Cet ostracisme (que le développement de la télévision par câble, j'y reviendrai, commence à entamer légèrement) s'étend même aux films étrangers *de langue anglaise.*

Le cinéma britannique est presque aussi mal représenté qe les autres, et les stations refusent d'acheter des films australiens (malgré le succès d'un certain nombre d'entre eux en salle depuis quelques années) en alléguant que l'accent incommoderait les téléspectateurs. Peut-être faudrait-il envisager de doubler films britanniques et australiens en langue américaine...

Le doublage, justement, parlons-en. Contrairement à ce qui se passe dans la plupart des pays du monde, cette pratique est peu usitée aux Etats-Unis, et très mal vue du public. Le cinéphile ne peut que s'en réjouir, mais l'expérience, depuis un demi-siècle, de la faible diffusion du cinéma américain en VO sous-titrées et, au contraire, de son immense popularité en versions doublées à travers le monde, a amplement prouvé que la conquête d'un marché étranger pour un cinéma national passe par le doublage, sauf à rester enfermé dans le ghetto élitaire « art et essai », qui reste, jusqu'à présent, celui du cinéma français, comme de tout cinéma étranger, aux Etats-Unis.

On aperçoit le cercle vicieux : les films français n'atteignent pas le grand public américain parce qu'ils parlent français (tout « grand public » de quelque pays qu'il soit répugne à lire des sous-titres), et on ne les double pas parce qu'ils n'atteignent pas le grand public.

Mais cette impasse a sa raison d'être ; en effet, alors que l'image de marque du cinéma américain à l'étranger est « populaire », celle du cinéma étranger, et singulièrement du cinéma français, aux Etats-Unis, est « culturelle ».

Le consensus est qu'il n'a aucune chance, sauf de très rares exceptions, au-delà de son public habituel — urbain et cultivé —, d'atteindre l'Amérique profonde. Cette vue semble confirmée par les chiffres. Le doublage n'étant pratiqué que pour un petit nombre de films après qu'ils aient déjà obtenu un succès supérieur à la moyenne en VO (**Cousin Cousine, la Vie devant soi, Préparez vos mouchoirs, la Cage aux folles** sont les principaux pour ces dernières années), on estime généralement dans la profession que la VD ne constitue, sur l'exploitation en salle, que de 15 % à 25 % (grand et rare maximum) des recettes de la VO, ce qui ne justifie pas, dans la plupart des cas, les frais d'un doublage, auxquels s'ajoutent ceux d'une nouvelle campagne publicitaire.

L'opération devient plus rentable si la distribution en salle se double d'une vente à la télévision par câble, ou, chose encore rare pour les films étrangers, en videocassette.

Une politique de rupture

C'est probablement en songeant à ces marchés ancillaires que les responsables de Triumph, la firme distributrice de films étrangers fondée cette année conjointement par Columbia et Gaumont (son « logo » est l'Arc de triomphe) ont décidé d'inaugurer une politique qui rompt avec toutes les habitudes de la profession dans ce domaine : non seulement les films Triumph seront doublés, mais la VD sortira simultanément avec la VO, du moins dans un certain nombre de cas (au printemps, Triumph a fait réaliser le doublage de **la Boum**, film pour lequel aucune date de sortie n'était encore fixée en juillet).

Frank Price, le Président de Columbia, a déclaré il y a quelques mois : *« Les films américains ont du succès dans le monde entier en version doublée. Il n'y a aucune raison pour que nous n'obtenions pas des résultats équivalents aux Etats-Unis avec de bonnes versions anglaises de films étrangers ».*

De son côté, Marvin Antonowski, président de la division Marketing et Recherche de Columbia, et l'un des quatre membres du conseil qui dirige Triumph, a précisé dans une interview que la compagnie exigerait une qualité de doublage « très supérieure » (sous-entendu, au niveau habituel des doublages distribués aux Etats-Unis, dont la médiocrité est souvent invoquée comme une des

Cousin, cousine
de Jean-Jacques Tachella
« Un succès supérieur à la moyenne... »

causes du peu de succès des versions doublées).

Les études de marché de Columbia ont prouvé, selon M. Antonowski, qu'il existe aux Etats-Unis un public pour des films étrangers correctement doublés. Quel est ce public ? Non pas celui des amateurs de films étrangers identifiés à ce jour, qui, selon les sondages de la compagnie, déclarent, ô horreur, qu'ils détestent les films américains, et ne peuvent donc constituer qu'une petite minorité snob, en fin de compte hostile au « vrai » cinéma ; le public que Triumph se propose d'atteindre, c'est la masse des jeunes de 14 à 24 ans, qui constitue l'essentiel de l'audience cinématographique.

Pour Daniel Toscan du Plantier, partenaire français dans l'entreprise, l'accord Columbia-Gaumont s'inscrit logiquement dans le cadre de l'effort mené par la firme française pour devenir un « Major » sur le marché étranger, c'est-à-dire *« une compagnie qui n'est pas obligée de vendre ses films à l'étranger, mais les y distribue »*.

Gaumont avait inauguré son offensive sur le front américain, il y a quatre ans, en ouvrant un bureau à New York et en distribuant un certain nombre de ses films, tout d'abord avec un succès mitigé, puis en s'associant au New Yorker Film de Dan Talbot, un des plus anciens et le plus prestigieux distributeur de films étrangers aux Etats-Unis.

Dans une deuxième étape, les nouveaux partenaires avaient entrepris de combiner la distribution avec l'exploitation, transformant dans un premier temps une petite salle de Broadway proche du Lincoln Center, le Cinema Studio, en un duplex, puis, encouragés par le succès de l'expérience, ouvrant un complexe de trois salles deux cents mètres plus loin dans un nouvel immeuble également sur Broadway.

Le besoin d'une vaste audience

Dans diverses déclarations publiques, Toscan a violemment critiqué l'attitude française à l'égard du marché américain, condamnant l'« élitisme » qui consiste à se satisfaire de l'audience restreinte atteinte par les films français en version originale.

« Le public des cinéphiles est une clientèle sûre pour les exploitants de salles d'art et d'essai, mais ils constituent une entité extérieure à la masse du public réel ; nous avons besoin d'une vaste audience », a-t-il déclaré notamment.

Par ces propos, le Directeur Général de Gaumont semble prendre ses distances par rapport à son partenaire Dan Talbot, bien qu'il ait affirmé par ailleurs être très satisfait de leur collaboration. S'il n'y a pas de raison pour que l'association d'exploitation des cinq salles de Broadway soit menacée par Triumph, il est par contre évident que les films les plus intéressants, du moins commercialement, iront désormais à Triumph et non à New Yorker Films et son audience *« extérieure à la masse du public réel »*.

L'expérience Triumph n'en est qu'à ses débuts. La nouvelle compagnie n'a encore distribué que **la Vie continue** et... **Bob le flambeur** (qui n'était jamais sorti aux USA et avait été présenté avec succès en rétrospective au dernier Festival du Film de New York). Deux autres titres (**la Boum** et **Plein Sud**) devraient sortir d'ici la fin de l'année.

Ces films trouveront-ils ce fameux « public réel » que les responsables de Triumph se sont juré d'atteindre ? Ce n'est certainement pas du jour au lendemain que l'on changera la vision populaire (partagée par de nombreux professionnels) d'un cinéma français cérébral, lent et dépourvu d'action.

Comme le dit Harry Moseby, le personnage incarné par Gene Hackman dans **Night Moves** d'Arthur Penn (très beau film que je ne manque jamais une occasion de citer) à sa femme qui lui propose d'aller voir **Ma nuit chez Maud** (elle est antiquaire et son amant est un intellectuel, ce qui « justifie » ses goûts cinématographiques) : *« J'ai vu un film de Rohmer une fois, c'était comme de regarder de la peinture sécher »*.

Rohmer est peut-être un cas extrême, mais c'est toujours à ce genre de cinéma que l'on pense quand on parle de films français. Ironiquement, le cinéma français qui est commercial en France se révèle invendable aux USA, sauf exception, toujours aberrante et imprévisible, **la**

Cage aux folles, étant l'exemple le plus frappant (mais quelle leçon tirer d'une aberration ?).

L'exemple de « Tess »

On parle beaucoup, depuis deux ans, d'une ouverture croissante du marché américain au cinéma français (lequel a toujours été et continue à être le cinéma étranger le mieux représenté — tout étant relatif — aux USA). Les signes d'une telle ouverture ne manquent pas. L'intérêt tout récent des « Majors » pour la distribution de films français — jusqu'ici le domaine quasi-exclusif de distributeurs indépendants — est significatif.

Peu de temps avant la création de Triumph par Columbia-Gaumont, United Artists, récemment acquis par MGM, avait inauguré sa section « Classiques » (on retrouve là la connotation culturelle du cinéma étranger), qui a distribué avec succès **le Dernier métro** (succès suffisant pour justifier une version doublée, récemment sortie), **la Femme d'à côté, Si c'était à refaire** et **Diva**, qui s'affirme comme un des plus grands succès critiques et financiers de ces dernières années pour un film français (2).

UA Classics a eu moins de chance avec **la Dérobade**, que la MPAA a affligé d'un certificat « X » et qui a fait un bide à New York en mai ; le film était distribué sous le titre accrocheur, mais plus descriptif que l'original, de **Memoirs of a French Whore**, c'est-à-dire *« Mémoires d'une putain française »* — car la France, tout de même, ce n'est pas *que* la culture — et UA Classics s'était honteusement déguisé pour la circonstance en quelque chose ayant nom Aidart Distribution, raison sociale de rechange que la compagnie utilise pour ses produits marqués au fer du certificat X.

Ce n'est pas tout à fait par hasard si United Artists et Columbia sont les deux premiers Majors à créer une section autonome consacrée à la dis-

Toscan du Plantier :
« Le public des cinéphiles constitue une entité extérieure à la masse du public réel ; or nous avons besoin d'une vaste audience »

Diva, de Jean-Jacques Beineix
« Un des plus grands succès critiques... »

(2) Le film est sorti début avril à Los Angeles, immédiatement après sa présentation à Filmex, à New York mi-avril et à Chicago (où il a battu le record de recettes pour une première semaine au Sandburg). Le film est actuellement distribué dans la plupart des grandes villes, et dans quelques villes de province imprévues, comme Coral Gables en Floride et Durham en Caroline du nord.

tribution du film étranger. Ces deux compagnies n'avaient eu qu'à se féliciter, ces dernières années, d'avoir pris en charge la distribution, respectivement, de **la Cage aux folles** (1979) et de **Tess** (1980), seuls films étrangers distribués par un Major au cours de ces deux années.

Dans le cas de **Tess**, co-production franco-anglaise, le film, bien que de langue anglaise, était jugé trop long, trop lent et « non commercial » par tous les Majors, tandis que les indépendants hésitaient à prendre en charge une super-production risquant d'entraîner des frais de promotion très supérieurs à ceux que leurs moyens limités leur permettent généralement.

Longtemps après avoir acquis les droits US du film, Columbia hésitait encore quant au choix d'une politique de distribution. On décida finalement de faire appel au prestige et au snobisme. Columbia sortit d'abord le film pour une unique semaine d'exclusivité, à titre expérimental, au « Baronet » de New York, ainsi que dans une salle de Los Angeles afin qu'il puisse se qualifier pour les Oscars (**Tess** reçut de nombreuses nominations, dont celles pour le meilleur film et la meilleure mise en scène).

A la suite du succès public et critique, l'exclusivité était prolongée dans d'autres salles. Le film devait faire une excellente carrière en 1981, se plaçant souvent en bonne position sur la liste des meilleures recettes établie hebdomadairement par *Variety*.

Quant à **la Cage aux folles**, ce triomphe commercial sans précédent pour un film étranger en VO (dix-neuf mois d'exclusivité ininterrompue à New York, près de sept millions de dollars de recettes-distributeur au 31 décembre 1980 à la fin de la « première » exclusivité, chiffre surpassé seulement par Z, mais en dix ans d'exploitation) ne pouvait manquer de donner à réfléchir aux heureux distributeurs.

Pourtant, dans un premier temps, les responsables de United Artists étaient restés de marbre, se contentant, en 1980, de participer au financement de **la Cage aux folles II** au lieu d'envisager l'acquisition d'autres films français. La création de UA Classics représente donc un changement radical de politique.

Du côté de la distribution

Suivant les traces de UA et Columbia, Universal vient également d'inaugurer une division « classique » dont la première entreprise est la sortie en exploitation normale du **Napoleon** de Gance dans la « version » Francis Coppola-Carmine Coppola, avec l'accompagnement symphonique composé et dirigé par ce dernier sur bande sonore (on sait que le film avait obtenu un très grand succès dans une douzaine de villes américaines — après la première triomphale au Radio City Music Hall de New York — accompagné par un orchestre « live » ; toutefois, la plus récente de ces présentations, à Buffalo, a été désastreuse, et deux des quatre séances prévues durent être annulées faute d'un nombre suffisant de réservations). Ce nouvel avatar du film de Gance a eu sa première à Los Angeles en juillet en format pellicule 70 mm.

Dans le domaine de l'exploitation, un certain nombre de grandes chaînes de salles, qui autrefois ne programmaient pas de films français, ont récemment converti certains de leurs écrans au cinéma étranger. D'autre part, le nombre de salles de répertoire augmente et les films français représentent une part importante de leur programmation.

Cette évolution ne correspond d'ailleurs pas nécessairement à une demande accrue du public pour des films étrangers, mais plutôt à la pénurie chronique de films qui affecte les exploitants, la production hollywoodienne étant assez régulièrement en diminution, alors que les complexes multi-salles qui ont proliféré depuis une dizaine d'années ont un besoin constant de produit. Quelles que soient les causes de l'évolution, cependant, le cinéma français ne peut qu'en bénéficier.

Quant au marché de la télévision payante, encore limité pour le cinéma français, mais en expansion constante, il pourrait faire à lui seul l'objet d'un article. Les principaux services de câble, dont le super géant Home Box Office (8 millions et demi

La Cage aux folles
« Un triomphe commercial sans précédent... »

d'abonnés) et son plus proche concurrent Showtime, qui sont retransmis par plus de 80 % des systèmes locaux, et qui se consacrent essentiellement à la programmation de films, ont acheté un certain nombre de films français (ici, le doublage est de rigueur).

L'existence d'un nombre croissant de services diffusant des films « 24 heures sur 24 » crée un besoin considérable de produits (c'est d'ailleurs pourquoi HBO, entre autres services, se consacre activement à la production, y compris, depuis peu, de films destinés en priorité aux abonnés d'HBO).

Les films les plus recherchés sont bien entendu ceux qui ont déjà obtenu un succès en salle, mais les acheteurs n'excluent pas systématiquement les films non distribués aux Etats-Unis, et il n'est pas impossible qu'à l'avenir la télévision par câble fasse un appel croissant à la masse de films français restés inédits.

Une telle présentation pourrait éventuellement ouvrir à ces films d'autres marchés : exploitation commerciale en salle, « non-theatrical » (16 mm), videocassette (marché qui lui aussi se développe mais reste assez négligeable en ce qui concerne le film étranger) (3) et videodisque (marché embryonnaire et dont l'avenir reste des plus problématiques, le système optique Pioneer ayant été un échec retentissant, et le système RCA, moins coûteux, n'ayant réussi a démarrer, après des débuts difficiles, que grâce à une diminution spectaculaire du prix de vente de l'appareil de lecture consentie par RCA afin de stimuler les ventes — il n'y a d'ailleurs pas de titres français au catalogue RCA à ce jour, à ma connaissance).

En tout état de cause, il ne faut pas perdre de vue, quand on parle de câble, qu'il s'agit encore, pour le cinéma français et étranger en général aux USA, d'un très petit marché par comparaison avec celui de l'exploitation cinématographique traditionnelle, lui-même minuscule par rapport à celui du cinéma américain (moins de 1 %) (4).

Les bénéfices que l'on peut raisonnablement espérer de l'exploitation câble restent modestes. Il est logique de penser qu'ils s'amélioreront avec l'expansion du câblage, mais il serait imprudent de prendre à la lettre certaines évocations enthousiastes d'une Amérique adonnée à une orgie permanente de consommation télévisuelle ouvrant à nos films des débouchés illimités, évocations qui relèvent de la futurologie, pour ne pas dire de l'utopie.

La concurrence allemande et australienne

Si les signes d'une ouverture croissante au cinéma français sont indéniables, il faut bien reconnaître que, d'un point de vue purement quantitatif, le nombre de films français distribués aux Etats-Unis n'a paradoxalement presque jamais cessé de diminuer depuis une demi-douzaine d'années : 36 longs métrages en 1976, 25 en 1977, 20 en 1978, 13 en 1979, 14 en 1980, avec, il est vrai, une légère remontée en 1981 (18 films) (5).

Certes, la quantité n'est pas tout, même commercialement ; par le passé, bien des films ont été distribués à la sauvette par des indépendants dépourvus de moyens, et n'ont connu qu'une carrière confidentielle. Il n'en reste pas moins que plus le nombre de sorties s'élève, plus les chances de succès augmentent. Comment expliquer l'intérêt constant, voire croissant, pour le cinéma français et la relative stagnation économique dont il souffre ?

Il ne faut pas oublier, tout d'abord, que l'ouverture nouvelle du marché

---

(3) Les droits d'exploitation en videocassette (et videodisque) d'une quarantaine de films du catalogue New Linee, l'un des principaux distributeurs de films français, ont été récemment acquis par une compagnie de Los Angeles, Wizard Video Inc. Il s'agit, pour le nombre, d'une des plus importantes transactions de ce genre, sinon la plus importante à ce jour, mais il n'est pas évident que l'acquéreur (obscure compagnie apparemment spécialisée dans le film d'horreur et le porno soft) soit particulièrement indiqué pour représenter des films comme **la Marquise d'O** (peut-être confondu avec **Histoire d'O ?**), **Calmos** ou **Traitement de choc.**

(4) Quelques chiffres récents sur le câble : plus de 47 millions de foyers ont accès à un système de câble, soit une pénétration de 57 à 58 %. Sur ce nombre, environ 24 millions sont effectivement abonnés au service de base (qui comprend le branchement pour une redevance mensuelle modique, et la fourniture d'une ou plusieurs chaînes gratuites), et 16 millions à un ou plusieurs services payants en plus du service de base.

américain est une ouverture au cinéma étranger en général. C'est ainsi que le cinéma allemand a obtenu, au cours de ces trois dernières années, les plus gros succès de son histoire sur le marché US, où il était naguère peu ou pas représenté. Le cinéma australien prend également de l'importance depuis quelques années. Il s'agit là d'une concurrence sérieuse pour le cinéma français dans la mesure où un plus grand nombre de films sont en compétition, alors que le nombre de distributeurs et de salles spécialisées dans le film étranger reste à peu près le même.

La création de firmes comme Triumph et UA Classics devrait partiellement remédier à cette situation, qui l'a d'ailleurs, dans une certaine mesure, motivée. Néanmoins, jusqu'à cette année, la plupart des films étrangers distribués ici l'étaient, comme je l'ai noté plus haut, par des indépendants, dont les moyens sont souvent modestes. Or plusieurs d'entre eux sont devenus inactifs ou ont fait faillite depuis 1979.

C'est ainsi que First Artists (qui avait distribué, entre autres, **Cet obscur objet du désir**), Allied Artists (**Blancs et noirs en couleurs**, qui remporta l'Oscar du film étranger et connut un succès considérable ici) et Cinema 5 ont cessé leurs activités distributrices en 1979, tandis que l'année suivante, Robert McNeil, qui était devenu le principal acheteur de films français (et italiens) aux USA avec 25 acquisitions et une douzaine de titres effectivement distribués en deux ans, décidait d'abandonner ce domaine trop peu lucratif selon lui (500 000 dollars de déficit sur un investissement d'environ deux millions de dollars).

La disparition de Cinema 5 est particulièrement regrettable, car la firme de Donald Rugoff (fondée par son père en 1919) s'était depuis longtemps imposée comme l'un des plus importants distributeurs de films fran-

« Le cinéma allemand a obtenu, au cours de ces trois dernières années, les plus gros succès de son histoire sur le marché U.S. où il était naguère peu ou pas représenté »

Le Beau mariage, d'Eric Rohmer.
« C'est comme de regarder de la peinture sécher ».

(5) Ces chiffres ne tiennent compte que des films qui ont bénéficié d'une sortie à New York. Il arrive, bien qu'assez rarement, qu'un distributeur fasse une sortie-test dans une autre ville (ainsi cette année **la Mort en direct**, sorti à San Francisco en avril) et certains films font ainsi une petite carrière en évitant le risque d'un échec à New York, où les frais de lancement d'un film sont très élevés.

çais aux Etats-Unis. De plus, Cinema 5 possédait également une douzaine de salles d'exclusivité new-yorkaises traditionnellement consacrées à la présentation de films de qualité, souvent français. Les films distribués par Cinema 5 étaient donc assurés d'un traitement préférentiel au niveau de l'exploitation en exclusivité.

La chaîne de salles subsiste, mais aujourd'hui, seuls Gaumont-New Yorker (dont j'ai parlé plus haut) et Quartet réalisent cette conjonction de la distribution et de l'exploitation dans le domaine du film étranger, et ce à un niveau beaucoup plus modeste (deux salles pour Quartet).

La pénurie de salles adéquates

Un autre problème du film étranger au niveau de l'exploitation est celui de la pénurie de salles adéquates. La carrière d'un film étranger se joue presque toujours sur l'exclusivité new-yorkaise ; or New York, compte tenu de sa population, est une ville pauvre en salles de cinéma : moins d'une centaine à Manhattan, contre quelque 400 à Paris.

Sur ce nombre, déjà remarquablement faible, seules quelques salles peuvent être sérieusement considérées pour la sortie d'un film étranger, soit cinq ou six salles Cinema 5, quatre salles de la chaîne Walter Reade, la plupart situées dans l'East Side, auxquelles s'ajoutent le 68 th Street Playhouse (également dans l'East Side) et, dans le West Side, les cinq salles Gaumont — New Yorker dont j'ai déjà parlé.

De plus, aucune de ces salles, à l'exception du duplex Cinema I et II de Gaumont-New Yorker, ne se consacre exclusivement au film étranger : au moment où j'écris ces lignes (fin juillet 1982) sept des treize salles Cinema 5 et neuf des dix salles Walter Reade passent des films américains. Dans de telles conditions, le succès d'un film dans l'une de ces salles tend à s'exercer au détriment d'un autre film, et en particulier des films étrangers qui doivent attendre leur tour.

Les films français ne sortant généralement en exclusivité que dans une ou deux salles, succès devient synonyme de longue exclusivité, d'où un encombrement des écrans (ainsi, mais il s'agit il est vrai d'un cas limite, **la Cage aux folles** n'a pas quitté l'affiche du 68 th Street Playhouse depuis sa sortie en mai 1979 jusqu'en décembre 1980).

Si l'on peut exprimer des opinions diverses sur la pénétration du cinéma français aux USA, personne ne peut en tout cas contester que sa *visibilité* y est excellente. Cette visibilité, on la doit, pour une très large part, aux efforts de l'Office du Film Français (Unifrance Film) de New York, que Catherine Venet dirige depuis bientôt une dizaine d'années avec une énergie inlassable et toujours inventive.

Chaque année depuis 1975, le French Film Office présente, au Musée d'Art Moderne ou au Carnegie Hall Theatre (l'une des principales salles de répertoire de New York) une version d'importation de « Perspectives du Cinéma Français », sélection de films présentés dans le cadre de « Perspectives » au Festival de Cannes de l'année précédente.

Cette manifestation désormais traditionnelle a été l'occasion pour de très nombreux réalisateurs (et interprètes) de venir présenter leurs films et répondre aux questions d'un public souvent nombreux et passionné, sinon toujours très cinéphile (cette année étaient venus Jean-Louis Comolli, Claire Clouzot, Jacques Doillon, Jane Birkin, Richard Berry, entre autres...) « Perspectives » circule ensuite dans un certain nombre de villes.

De façon plus irrégulière, le FFO a organisé au cours de ces dernières années des répliques de la Semaine de la Critique et de la Quinzaine des Réalisateurs, ainsi que diverses autres séries et « vitrines » (généralement présentées au Carnegie Hall Theatre) qui ont toutes pour même objectif de présenter des films français inédits, en particulier ceux qui n'ont pas encore trouvé de distributeur aux USA. Ces présentations sont une occasion unique pour ces derniers de visionner des films avec un *public* (américain) plutôt qu'en projection privée.

Autre initiative : une chaîne d'exploitation, Landmark Theatres, a organisé cette année, avec la collaboration du FFO, un programme de

dix films français inédits récents (dont **la Femme qui pleure, Extérieur nuit, la Communion solennelle, la Carapate, le Sucre, l'Adolescente, la Clé sur la porte...**) qui a circulé au printemps dans neuf villes américaines (le « Perspectives » annuel est également itinérant).

Quant aux divers Festivals de films, le cinéma français y est généralement bien représenté en qualité comme en quantité, en particulier en ce qui concerne le Festival de New York, dont le directeur, Richard Roud, est un francophile notoire, qui d'ailleurs s'est vu souvent accusé de trop privilégier le cinéma français dans sa sélection (7).

La perspective historique

Pour placer le cinéma français dans sa perspective historique, le Museum of Modern Art a organisé en 1981-82 une énorme rétrospective couvrant toute son histoire des origines à 1959, la première partie se concentrant sur la période du parlant, la seconde (prévue pour le printemps, mais repoussée à l'automne par suite d'importants travaux qui ont fermé le Musée) devant remonter aux primitifs.

Toutes ces manifestations, d'ordre certes avant tout culturel, ont pour effet d'affirmer la présence et de perpétuer le prestige de notre cinéma, même quand son impact commercial reste modeste. Culture et commerce, au demeurant, ne sont pas incompatibles, et sont même — faut-il s'en affliger ? — indissociables.

Les efforts de Jack Lang qui se propose de doubler les exportations du cinéma français d'ici 1985 (et aimerait voir les distributeurs américains réinvestir une partie de leurs bénéfices en France dans un fond de garantie pour la distribution des films français aux USA) vous le rappellent à point nommé.

En attendant, Unifrance a ouvert l'an dernier un second bureau américain, à Los Angeles. Et puis, il y a toujours l'initiative privée ; Claude Lelouch, qui depuis longtemps se plaignait, non sans raisons, du peu de considération dont font preuve de nombreux distributeurs américains à l'égard des productions des films étrangers qu'ils prennent en charge, a créé sa propre compagnie de distribution pour lancer **les Uns et les autres** (devenu ici **Bolero**) sur le marché américian.

Entreprise périlleuse s'il en est, et à suivre, comme la plupart des développements récents dont j'ai parlé qui permettent de supposer que le destin du cinéma français aux Etats-Unis est actuellement à un tournant.

Jean-Pierre Coursodon

---

(6) J'ignorais, en écrivant ces lignes, que Montand préparait une tournée internationale qui devait le mener, entre autres, à New York (où il s'est produit au Metropolitan Opera du 7 au 12 septembre), Washington et San Francisco, ce qui, au demeurant, ne rend pas mon exemple caduc, car il s'agit d'une manifestation tout à fait exceptionnelle, comme l'a souligné toute la presse américaine. Ainsi, l'auteur d'un article dans le *Sunday Times* du 5 septembre, se demandant avec inquiétude si un chanteur français pouvait remplir la grande salle du Met, rappelait que *« pour la plupart des Américains, Montand est le mari de Simone Signoret, l'amant de Marilyn Monroe, et la vedette de films politiques comme Z, Etat de siège et l'Aveu »* (rendant compte élogieusement du récital dans le même *Sunday Times* trois jours plus tard, Franck Rich mettait cependant les lecteurs en garde contre les difficultés linguistiques des chansons : *« Les spectateurs qui connaissent mal le français ou le répertoire de Montand se sentiront perdus s'ils ne lisent au préalable les traductions dans le programme ».)* Même son de cloche ou à peu près dans *The Village Voice*, où l'auteur d'un article-interview épilogue sur le fait (d'ailleurs difficilement contestable) que la *« sensibilité française et la sensibilité américaine semblent totalement incompatibles en matière de chansons ».*

(7) Exceptionnellement cette année le programme du Festival ne comprend que deux films français, **la Truite**, (plus, il est vrai, en section rétrospective, deux moyens métrages de Chris Marker, et **le Brasier ardent**) et **la Guerre d'un seul homme**, de Edgardo Cozarinsky.

BIENTOT

notre numéro spécial

« Faut-il brûler le cinéma américain ? »

un numéro polémique et argumenté

REPERAGES

DES FILMS SORTIS A PARIS

Du 22 au 28 septembre

Bike Boy, d'Andy Warhol, USA, 1967, 1 h 35.

Les Cadavres ne portent pas de costard (Dead Men don't wear Plaid), de Carl Reiner, USA, 1981, 1 h 30.

Combats de rue, de Bruce Le, Chine 1981, 1 h 30.

De la vie des estivants (Iz Jisni otdykhalouchtchikh), de Nikolaï Goubenko, URSS, 1980, 1 h 25.

Les Gamins d'Istanbul (Yusuf ile Kenan), de Omer Kavur, Turquie, 1979, 1 h 30.

Johny Barrows, de Fred Williamson, USA, 1979, 1 h 30.

L'Odyssée érotique de Myriam, de Lester C. Williams, RFA, 1982, 1 h 40.

Paradis (Paradise), de Suart Gillard, USA, 1981, 1 h 35.

La Rage de vaincre, de Wang Yu, Chine, 1981, 1 h 20.

Tir groupé, de Jean-Claude Missiaen, France, 1982, 1 h 30.

La Truite, de Joseph Losey, France, 1982, 1 h 45.

Wan le tueur aux échecs, de Joseph Kuo, Hong-Kong, 1982, 1 h 30.

Du 29 septembre au 5 octobre

L'Amérique interdite, de Romano Vanderbes, USA, 1981, 1 h 30.

Ces vicieuses petites Anglaises, de Jerry Reed, France, 1982, 1 h 20.

Class 1984, de Mark Lester, USA, 1982, 1 h 40.

Coup de cœur (One from the Heart), de Francis Ford Coppola, USA, 1982, 1 h 45.

L'Honneur d'un capitaine, de Pierre Schoendoerffer, France, 1982, 1 h 55.

Ils appellent ça un accident, de Nathalie Delon, France, 1981, 1 h 30.

La Loterie de la vie, de Guy Gilles, France, 1979, 55 mm.

Le Marquis s'amuse (Il marchese del grillo), de Mario Monicielli, Italie, 1982, 2 h 05.

Pacific Inferno (L'Enfer du Pacifique), de Rolf Bayer, USA, 1980, 1 h 30.

Parties carrées très spéciales, de Jean-Luc Durel, France, 1982, 1 h 20.

Une histoire sans importance, de Jacques Duron, France, 1980, 40 mn.

La Vengeance des infirmes, de Chang Cheh, Hong-Kong, 1978, 1 h 30.

Du 6 au 12 octobre

Caresseuses expertes, de Pierre Reinhard, France, 1981, 1 h 20.

Le Cavalier au cheval d'or, de Vassili Jouravlov, URSS, 1980, 1 h 10.

Chasseur de monstres, de Enzo Castellari, Italie, 1981, 1 h 25.

Crazy Girls, de Gérard Kikoine, France, 1982, 1 h 20.

Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ, de Jean Yanne, France-Tunisie, 1982, 1 h 50.

La Femme tatouée, de Yoichi Takabayashi, Japon, 1982, 1 h 50.

Le Gendarme et les gendarmettes, de Jean Girault, France, 1982, 1 h 40.

Polenta, de Maya Simon, Suisse, 1980, 1 h 35.

Du 13 au 19 octobre

Black Heat (Le Gang des tueurs), d'Al Adamson, USA, 1982, 1 h 30.

Chaude et humide Natacha, de Paul Kerman, France, 1982, 1 h 20.

Comédie érotique d'une nuit d'été (A Midsummer Night's Sex Comedy), de Woody Allen, USA, 1982, 1 h 25.

Maman Ixe (Maman que man et Ixe), de Lionel Soukaz, France, 1982, 55 mn et 45 mn.

Meutres à domicile, de Marc Lobert, France-Belgique, 1981, 1 h 30.

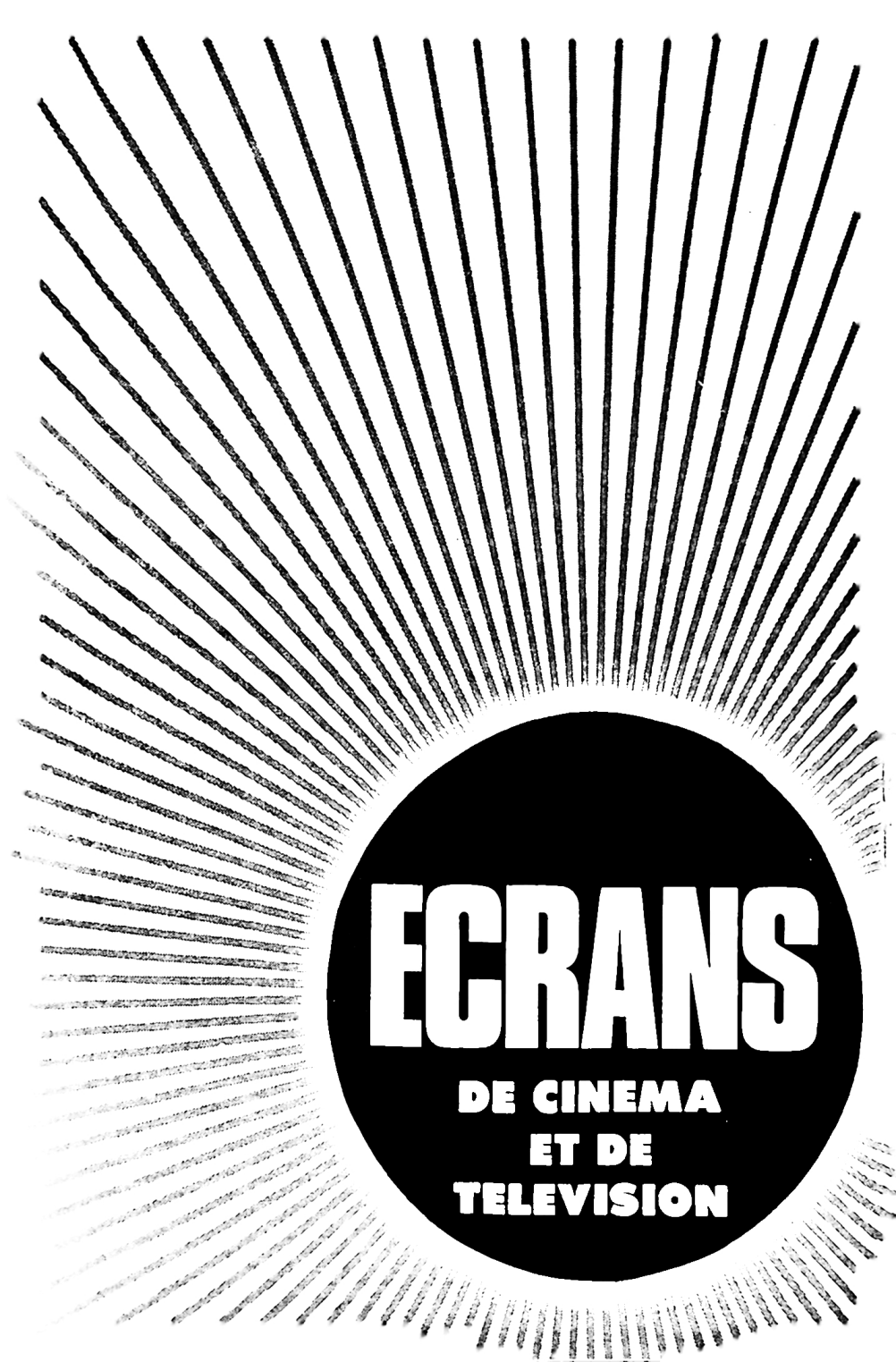
Petit Joseph, de Jean-Michel Barjol, France, 1982, 1 h 40.

Pièges à Folles, de Giorgio Capitani, Italie, 1981, 1 h 25.

Les Seigneurs du Kung-fu, de Joseph Kuo, Hong-Kong, 1982, 1 h 30.

La Valse dans l'ombre (Waterloo Bridge), de Mervyn LeRoy, USA, 1940, 1 h 45.

Victor Victoria, de Blake Edwards, USA, 1982, 2 h 15.


ECRANS
DE CINEMA
ET DE
TELEVISION

UNE CHAMBRE EN VILLE

de Jacques Demy

QUI voudrait réduire **Une chambre en ville** aux seules vertus de ses apparences et à la lecture référentielle que ce film appelle incontestablement, risquerait de passer à côté de sa singularité.

Car ce maillon manquant d'une filmographie homogène, enfin réalisé après dix ans d'essais infructueux, ne fonctionne pas seulement sur une fidélité thématique évidente et un mode de représentation spécifique qui renvoient tous deux à cette adéquation subtile dont Demy reste, quelque part, le dépositaire exclusif et quasi inimitable (et d'ailleurs inimité).

Il boucle plus précisément, et sur un registre assez inattendu, un « propos sur le bonheur » (variations sur la passion, le hasard et la mort) qui trouve, dans **Une chambre en ville** (et par le biais d'une violence — verbale, psychologique et événementielle — assez inaccoutumée chez Demy), une conclusion amère et dérisoire que l'émotion/plaisir procurée par le film n'adoucit que partiellement.

Une mise en scène accusatrice

Jacques Demy n'a jamais été aussi précis dans ses désignations idéologiques et sa mise en scène aussi directement accusatrice.

Dès le générique terminé, est présenté, sous la forme d'une manifestation de grévistes, le rapport de classes et de forces qui va sous-tendre le film tout entier. Mais ce premier montage parallèle (grévistes et CRS face à face) est en *noir et blanc*. Dès la *mise en mouvement*, nous passons à la couleur.

On ne peut être plus clair. Il s'agit bien de dire que les événements qui vont suivre font référence à la réalité de l'époque retenue (Nantes, ses grèves de métallurgistes, en 1955) ; mais aussitôt de préciser combien ce film s'en éloignera pour assumer une fiction qui est désignée comme telle.

Et d'autant plus que Demy nous propose de la lire sur la base d'un certain nombre de conventions dont il s'est fait le chantre à plusieurs reprises : des personnages qui s'expriment en chantant ; des décors et des costumes aux couleurs codées ; une forme de récit qui doit autant aux coïncidences, sinon plus, qu'à la logique sociale ; une exploration de l'espace dégagée de tout naturalisme au seul profit de significations hautement et concrètement symboliques.

Dès lors, deux perceptions sensibles du film s'avèrent possibles. Et c'est leur complémentarité qui donne à **Une chambre en ville** cette singularité dont nous parlions plus haut.

Une première appréhension du film, pointilliste en quelque sorte, joue sur la mémoire et la connaissance approfondie de l'œuvre de Demy — elle est essentiellement référentielle. L'approche seconde est déterminée par les colorations nouvelles (morales et psychologiques), utilisées ici par Demy.

C'est que **Une chambre en ville**, très justement qualifié de tragi-comédie par son réalisateur, se situe sur le registre d'une dérision, d'un humour parfois agressif, d'un tragique auxquels ne nous avait pas habitués l'auteur des **Demoiselles de Rochefort.**

Le jeu des références

Ce par quoi ce film se rattache aux œuvres précédentes de Demy, dont on sait (cf. notre numéro spécial n° 271-272, de juillet-août 81) combien elles s'appellent et se répondent constamment, et sur plusieurs niveaux de complicité réciproque, dépasse toutefois l'anecdotique.

Car si l'on peut sourire fugitivement lorsque les deux futurs amants du film se croisent dans la rue avant de se connaître (nous sommes ici dans l'ordre du clin d'œil et le procédé ne sera ni répété ni systématisé comme dans **Lola**), par contre plus important se révèle la multiplication des coïncidences (imbrication des liens sociaux et individuels) dont Demy fait un usage systématique dans de nombreux films et qui, ici, une fois encore, constitue la base d'une tessiture narrative fort élaborée.

Dans **Une chambre en ville**, François le gréviste loge chez la veuve d'un colonel ; il se fait draguer par une femme dont il tombe éperdument amoureux et qui se révèle être la fille de sa logeuse ; ils sont affrontés à une série de drames intimes (François a rendu enceinte une petite amie qu'il n'aime plus, Edith ne supporte plus un mari impuissant et sadique qui finit par se suicider) et leur passion contrariée les amène tous deux à la mort.

Ce schéma dramatique véhicule d'autres connotations (outre le thème de la fille-mère abandonnée, le rôle de

l'argent — voir les scènes avec le mari — sans parler de l'exploration de Nantes, et plus précisément du passage Pommeraye, lieu obsessionnel de l'univers affectif de Demy), qui constituent une sorte d'ancrage culturel dans l'œuvre antérieure. Ancrage d'autant plus assumé que les choix de mise en scène invitent à s'y référer : au niveau chromatique, voir la nature et les coloris des papiers peints, ainsi que les jeux de couleurs des décors et costumes ; sur le plan du découpage, la même utilisation de l'espace (portes et couloirs) qui accentue le côté labyrinthique des sentiments ou les frontières sociales entre les êtres ; pour ne rien dire de la nature des mouvements d'appareil utilisés par l'auteur dans un ordre de signification qui lui est habituel.

Mais ces pointages sur une forme d'écriture référentielle qui donne son assise au film ne présentent guère d'autre intérêt que de souligner une continuité, enfin rétablie, et que seules certaines contingences économiques avaient jusqu'ici retardées.

Restent les colorations nouvelles utilisées par Demy pour formuler à la fois la condamnation et l'espérance qui constituent les deux pôles opposés de sa tragi-comédie.

Violette, sa mère, les amis de François, François lui-même, dans une certaine mesure, participent (moralement, chromatiquement, musicalement) d'un monde pur, sinon naïf, auquel Jacques Demy a souvent été fidèle. Ce n'est pas un hasard si la musique de Michel Colombier, dans ce film, ne cède pas aux grands airs mélodiques un peu faciles. Presque constamment travaillée en récitatifs, elle ne privilégie, et encore en mineur, que deux airs, collectifs de surcroît, et qui se trouvent être un chant de combat et une mélodie d'espoir.

Dans ce film d'où sont absents les enfants, le seul véritable espoir, c'est Violette et le futur qu'elle nourrit en son sein. Si, au finale, elle se présente « pour voir » les protagonistes d'un drame, qui s'accomplit désormais sans elle, c'est pour assister, aussi, à une double mort

Dominique Sanda et Richard Berry : « *A la recherche de la passion...* ».

qui, historiquement, ne la concerne déjà plus — elle se place, d'ailleurs, physiquement, en retrait.

Ce monde concret, ses espérances, ses certitudes historiques, Demy les fait chanter sous des couleurs qui lui sont chères, douces et chaudes — avec une tendresse modérée mais certaine.

Par contre, c'est avec une hargne nouvelle, voire presque de la méchanceté, que Demy s'attaque au monde pourri de la bourgeoisie moribonde qu'il décrit : voir la représentation de la névrose agressive du mari (Michel Piccoli) caricaturée ici pour mieux traduire symboliquement le monde sans âme d'un matérialisme sans espérance ; ou le désespoir poli, voire amusé, de la mère d'Edith (époustouflante Danielle Darrieux) qui s'affiche, non sans humour et l'alcool aidant, en tant que bâtarde historique d'une aristocratie devenue plébéienne par le mariage ; ou encore, plus largement en opposition, le personnage d'Edith, à la recherche de la passion, pratiquant une franchise rude et une lucidité douloureuse, dépouillée de l'accessoire (sa nudité constante sous le manteau de fourrure), et qui préfère la mort à la résignation. Etonnante Dominique Sanda qui fournit à ce personnage la dureté, la flamme, l'autorité nécessaires pour opérer cette conversion inattendue de l'héroïne demyenne.

Entre le monde d'hier et celui d'aujourd'hui, François (Richard Berry) inscrit sa mauvaise conscience sentimentale, ses incertitudes idéologiques, ses valeurs morales en errant d'une espérance à l'autre. La mort lui évite d'avoir à choisir.

Ce que **Une chambre en ville** véhicule d'amertume nouvelle chez Demy, nous en trouvons également des traces dans un texte qui n'hésite pas, parfois, à pratiquer la vulgarité agressive. Autre nouvelle touche à laquelle l'auteur ne nous avait pas habitués. Liée aux violences de jugement ou aux refus de solidarité exprimés par les uns ou les autres, cette vulgarité est partie prenante d'une sorte de tryptique moral, symbole d'une bourgeoisie pourrie et perdue que, pour une fois, Demy désigne avec une virulence curieuse (1).

Demy règle-t-il un compte personnel avec une société qui exploita son talent sans lui donner toujours les moyens de s'épanouir ? Ne réduisons pas son pamphlet à la revanche d'un créateur négligé en France durant toute une décennie. Mais sachons quand même en tenir compte.

Les deux héros de Demy meurent en un finale-flash qui fera sourire certains. Mais cette conclusion expéditive n'en prend que plus de signification. Il faut simplement espérer que Demy n'y enterre là que ses illusions, pas son futur. Nous avons encore, et plus que jamais, besoin de son talent.

Gaston Haustrate

JACQUES DEMY à Kamarina

Photo Alain Roux

(1) On a rarement vu, dans un film de Demy, un groupe social précis se révéler le dépositaire moral d'une accumulation aussi fournie de « vices » divers : la vulgarité, l'agressivité, l'alcool, l'intérêt, le sadisme, la hargne, la haine, la violence, le mépris, etc., et dont les effets convergents aboutissent à trois morts dont deux suicides effectifs (alors que, dans l'œuvre de Demy, jusqu'ici, on parlait parfois, du suicide mais on ne le représentait jamais).

UNE CHAMBRE EN VILLE. France, 1982, couleur, 1 h 30. Réal., sc. et dial. : Jacques Demy. Ph. : Jean Penzer. Son : André Hervée. Déc. : Bernard Evein. Mont. : Sabine Mamou. Mus. : Michel Colombier. Prod. : PROGEFI, TF1-Films Prod., UGC, TOP N° 1. Distr. : UGC. Int. : Dominique Sanda, Danielle Darrieux, Richard Berry, Michel Piccoli, Fabienne Guyon, Jean-François Stevenin, Anna Caylor.

Sortie à Paris : le 27 octobre.

LA VENGEANCE EST A MOI

de Shôhei Imamura

LE cinéma japonais, en France, est pratiquement inconnu. Rien d'étonnant à ce qu'il s'en forme une image dénuée de toute réalité. Ceux qui le connaissent et l'admirent (à juste titre) à travers les œuvres majeures de Mizoguchi et d'Ozu ne pourront donc qu'être surpris, désorientés, voire déçus en découvrant la **Vengeance est à moi** : rien à voir avec le classicisme, la sérénité, le sens de la contemplation de ces maîtres.

Imamura appartient à la vague des réalisateurs qui débutent à la fin des années 50 et s'imposent au cours des années 60, avant de subir la récession de la décennie suivante, celle des Susumu Hani, Yasuzo Masumura, Nagisa Oshima, Shuji Terayama, Koji Wakamatsu, Yoshishige Yoshida, pour ne citer que ceux qui ont quelque chance d'être connus du public français. Si par certains aspects, surtout thématiques, Imamura peut rappeler le plus connu d'entre eux, Oshima, il s'en distingue par un style infiniment plus varié et difficilement cernable, beaucoup moins culturel et intellectuel, mais d'une incontestable originalité.

Les étranges vicissitudes de la distribution nous imposent aujourd'hui de découvrir ou de redécouvrir Imamura à travers un film qui n'est ni un chef-d'œuvre en soi, ni le meilleur film de son auteur. Celui-ci n'est pourtant pas un inconnu, deux de ses films ayant été distribués en France : **Buta to Gunkan (Cochons et cuirassés,** 1961), sorti en version française sous le titre **Filles et gangsters,** et **Nippon Konchuki (Chroniques entomologiques japonaises** ou **la Femme insecte,** 1964). Le grand prix du Festival de Strasbourg 81 attribué à **la Vengeance est à moi** (présenté ensuite à la semaine de *Positif* 82), puis une rétrospective de la Cinémathèque française et un hommage au Festival d'Avignon cette année ont replacé Imamura sous les regards cinéphiliques (1). Il reste à espérer que nous découvrirons bientôt **le Pornographe, le Profond désir des dieux, l'Evaporation de l'homme, Désir meurtrier** (ou **Appel à l'homicide), Désir inassouvi** ou son dernier film, réalisé en 1980, **Eijanaika (Why not ?).**

Quoique centré sur un personnage masculin (alors que beaucoup de films d'Imamura, de reportage ou de fiction, ont pour centre des héroïnes caractéristiques), **Fukus suru wa wareniari (la Vengeance est à moi)** est caractéristique des préoccupations éthiques et esthétiques de son auteur. D'abord, il s'agit de l'étude « objective » d'un personnage, d'un cas, à la fois pathologique et social, le meurtrier le plus recherché de l'histoire criminelle du Japon moderne. Le film se présente d'ailleurs, à travers un récit d'une structure complexe en flashes-back, comme la relation froide des quelques jours qui séparent les deux premiers meurtres d'Iwao de son arrestation, les aperçus sur son passé étant justifiés par les confessions de celui-ci ou les témoignages des témoins de sa vie (parents, épouse, maîtresse, etc.) aux policiers tentant de retracer le récit de son existence et de son aventure.

Imamura n'a d'ailleurs jamais caché son intérêt personnel pour l'anthropologie et surtout l'entomologie. La présence, dans le film, de nombreux cartons ou intertitres précisant les lieux et dates de l'action confirme cette volonté de relation des faits digne d'un rapport de police ou d'une fiche signalétique. En ce sens, la démarche d'Imamura se rapproche de celle de l'Oshima de **la Cérémonie** ou du **Journal d'un voleur de Shinjuku,** ou du Yoshida d'**Eros + massacre** ou de **Coup d'Etat,** dans cette façon de mettre en relation l'histoire individuelle et l'Histoire du Japon, la contre-histoire et l'Histoire officielle, la vie privée et la vie publique.

Mais si chez ces deux cinéastes ces deux séries se répondent, se déterminent parfois réciproquement, il y a pour Imamura une radicale altérité entre la vie de ces rejetés de l'Histoire, de ces marginaux, et les événements politiques et sociaux auxquels il est fait allusion (et ici de façon très discrète). Son film **Histoire du Japon d'après-guerre racontée par une hôtesse de bar** (1970) est à cet égard significatif : Mme Onboro y manifeste une indifférence et une méconnaissance totales à l'égard des faits de l'Histoire officielle du Japon, évoquée à l'aide de bandes d'actualités en contrepoint de sa propre histoire.

C'est que le regard d'entomologiste d'Imamura ne vise pas à enfermer la vie de son héros, Iwao, dans le cadre préexistant d'une chronologie légale et établie qui comporte en elle-même son sens (le sens de l'Histoire !) et son explication, donc son idéologie. Ce qui frappe au contraire, dès le début de **la Vengeance est à moi,** c'est l'immédiate désorientation dans laquelle nous plonge le récit : la chronologie éclate d'emblée, passé et présent s'entrechoquent, on passe d'un lieu à un autre sans autre forme de transition. D'où l'impression de confusion pour un esprit occidental et

rationnel qui ne perçoit aucune logique apparente dans l'articulation des scènes et le recours pour maints critiques au terme abusif et vidé de sa substance de « baroque ».

En désorientant ainsi le spectateur, Imamura vise d'abord à interdire toute interprétation hâtive du comportement d'Iwao, à lui conserver jusqu'à la fin du film son opacité fondamentale, son irréductibilité, son « absurdité » (au sens existentialiste du terme). Et cela, non pas à la façon du Nouveau Roman ou du théâtre de l'absurde, par un vide de significations, par une an-historicité, une désincarnation, une déréalisation qui le tirerait vers le mythe et lui accorderait un caractère d'exemplarité, mais au contraire par une accumulation de significations, d'explications, de justifications potentielles, qui sont laissées comme en suspension, chacune insuffisante à satisfaire notre désir de comprendre, ne formant pas un système cohérent entre elles.

Tour à tour, le catholicisme familial, l'humiliation subie par le père en 1938, la guerre, l'occupation américaine, la situation sociale, la sexualité, le conflit entre la tradition et la modernité sont convoqués sans fournir de grille de lecture satisfaisante au comportement criminel d'Iwao.

De ce fait, celui-ci n'est jamais auréolé d'une quelconque gloire, ne représentant jamais que lui-même et son irréductible altérité, ne glissant jamais vers un quelconque mysticisme du mal, qu'il serait d'ailleurs bien incapable de revendiquer (à l'envers des personnages de Genêt).

Imamura échappe ainsi à l'écueil qui guette ce genre de « portraits de criminels » : en faire un caractère exemplaire et démonstratif des tares de la société offert à notre compassion ou au contraire la figure emblématique d'une révolte anarchisante aussi idéale que suspecte.

Mais ce n'est pas seulement dans ce sens négatif (refus d'un cinéma de critique sociale ou militant depuis longtemps stéréotypé) que le film d'Imamura nous concerne au plus haut point. Sa démarche, en effet, fondée sur le réalisme objectif (l'étude d'un cas sans a priori moraux ou idéologiques, donc sans volonté démonstrative), débouche sur une forme cinématographique non seulement fortement sophistiquée au niveau du récit, mais qui démontre, s'il en est encore besoin, l'inanité de l'opposition réalisme/fantastique, Histoire/fiction, fascination/distanciation, etc.

C'est en effet par respect absolu de ce réalisme entomologique qu'Imamura est amené à ce mode de récit achronologique, aux multiples directions et ouvertures, partant du et revenant sans cesse au même point de départ (l'arrestation et l'interrogatoire d'Iwao) : il ne s'agit pas de dérouler la succession des moments de la vie d'Iwao selon un schéma ordonné, mais de cerner les événements sous tous leurs aspects possibles, sous leurs différentes facettes, fussent-elles contradictoires.

Plutôt que de cinéaste baroque, il faudrait parler, comme le fait, dans une pertinente étude (1), Raphaël Bassan, avec les précautions qu'une telle métaphore exige et dont son auteur est conscient, de cinéaste « cubiste », tant Imamura multiplie les possibilités d'approche et d'analyse sans masquer leurs contradictions, leurs chevauchements, leurs exclusions.

Tout ceci constitue un film pour le moins dérangeant, qui échappe à toute classification tant esthétique que morale. **La Vengeance est à moi** est un film singulier qui nous fait toucher de l'œil et du doigt la *japonéité* du cinéma japonais sans être représentatif de ce même cinéma, de la même façon qu'Imamura répond à la question : *« Qu'est-ce qu'être Japonais aujourd'hui ? »* sans qu'Iwao soit de quelque façon le signifiant d'un signifié « Japon ». En cela, ce film rejoint une tradition difficilement conceptualisable et concevable pour un esprit occidental, celle d'un art qui ne se résorbe pas dans un signifié ultime, un sens global, un message exprimable.

En ce sens, **la Vengeance est à moi** nous échappe en ce que ce film ne tient pas un « discours sur », sur le crime, la Loi, la sexualité, le désir, l'Histoire, etc. L'insistance qui est faite sur les données psychanalytiques élémentaires à travers la « scène primitive » que constitue l'humiliation du père en 1938 et, vers la fin du film, l'entrevue du père et du fils au cours de laquelle celui-ci s'écrie : *« C'est toi que j'aurais dû tuer au lieu de tous les autres »*, et que l'on a pu reprocher à Imamura pour son primarisme excessif, n'a en fait aucune valeur explicative par elle-même : elle ne fait qu'énoncer le rapport d'Iwao à la Loi et surtout préparer la scène finale où, Iwao ayant été exécuté, le père et la belle-fille (liés par un désir incestueux non consommé) tentent de disperser les cendres du disparu.

A la phrase précédemment citée, Iwao a ajouté : *« Je te tuerai »* (je cite de mémoire). Une fois le personnage sorti de l'écran, de la fiction, du récit, c'est en quelque sorte le film lui-même, le texte ou la texture filmique qui prend en charge l'« en-trop » que constituait Iwao dans la société, qui gênait son bon fonctionnement, sa « légalité », et surtout prend en charge sa vengeance : au mépris de tout « réalisme », des plans fixes suspendent les cendres et les ossements dans l'espace, empêchant leur évacuation, au grand affolement des deux protagonistes.

Le procédé technique, lui aussi, peut paraître primaire : son artificialité gêne notre goût, notre logique, notre sens du vraisemblable. Sa grossièreté et sa lour-

deur (auxquelles Imamura ne répugne jamais) désignent pourtant d'autant plus le fait que c'est l'écriture filmique elle-même qui accomplit le projet d'Iwao : non pas tuer le père physique, mais ce qu'il représente, la Loi, à travers la légalité, la normalité du récit. Le « mauvais goût » de cette scène nous reste en travers de la gorge, en trop. La véritable vengeance d'Iwao, c'est le film d'Imamura.

Au lieu de prendre parti, comme tout film sur un criminel, pour la Loi ou pour la transgression (qui revient à opposer à la loi une autre loi, celle du désir par exemple), le réalisateur tente de produire un film qui, comme le comportement de son personnage,vise à échapper à toute loi, toute règle, toute justification, y compris esthétique.

On comprend alors peut-être mieux cette écriture affolée, sans organisation repérable, qui tend à éviter de « prendre », de faire système (y compris d'un film à l'autre de l'auteur dont on a pu dire qu'il est « sans style ») ainsi que les éléments thématiques qui s'entrecroisent à la fois dans ce film et dans tous les autres d'Imamura : violence, sexualité excessive, animalité, inceste, sang, souillure, saleté, horreur, insectes, nourriture, cadavres, etc : toute une mythologie de l'abjection.

Ne peut-on appliquer à Iwao (et à Imamura) cette description de Julia Kristeva : *« Celui par lequel l'abject existe est donc un* jeté *qui (se) place, (se)* sépare, *(se situe) et donc* erre, *au lieu de se reconnaître, de désirer, d'appartenir ou de refuser. Situationniste en un sens, et non sans rire — puisque rire est une façon de placer ou de déplacer l'abjection. Forcément dichotomique, quelque peu manichéen, il divise, exclut et, sans à proprement parler vouloir connaître ses abjections, ne les ignore nullement. Souvent d'ailleurs, il s'y inclut, jetant ainsi à l'intérieur de soi le scalpel qui opère ses séparations.*

« Au lieu de s'interroger sur son « être », il s'interroge sur sa place : « Où *suis-je ? plutôt que* « Qui *suis-je ? ». Car l'espace qui préoccupe le jeté, l'exclu, n'est jamais un, ni* homogène, *ni* totalisable, *mais essentiellement divisible, pliable, catastrophique (...) Bâtisseur infatigable, le jeté est en somme un égaré. Un voyageur dans une nuit à bout fuyant. Il a le sens du danger, de la perte que représente le pseudo-objet qui l'attire, mais ne peut s'empêcher de s'y risquer au moment même où il s'en démarque. Et plus il s'égare, plus il se sauve »* (2) ?

Joël Magny

(1) Sur Imamura, on lira avec intérêt : «Les cochons et les Dieux : Imamura Shôhei », par Yamada Koichi, *Cahiers du cinéma*, n° 166-167, mai-juin 1965 ; « Shôhei Imamura entomologiste du Japon moderne », par Max Tessier, *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 15, hiver 1979-1980 ; « Shôhei Imamura, archéologue des désirs », par Raphaël Bassan, *La Revue du cinéma-Image et son*, n° 374, juillet-août 1982 ; « Du sexe et des dieux » par Hubert Niogret, *Positif*, n° 253, avril 1982.

(2) Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Ed. du Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1980.

LA VENGEANCE EST A MOI (Fukushu suru wa wareniari). Japon, 1979, couleurs, 2 h 19. Réal. : Shôhei Imamura. Scén. : Masuru Baba, d'après le roman de Ryûzô Saki. Ph. : Shinsaku Himeda. Cost. : Tokio Aizawa. Mus. : Shin'ichirô Ikebe. Son : Shotaro Yoshida. Mont. : Keïchi Uraoka. Prod. : Kazuo Inoue, pour Shochiku et Imamura Productions. Dist. : Pari Film. Int. : Ken Ogata (Iwao Enokizu), Rentaro Mikuni (Shizuo Enokizu, le père), Chôchô Miyako (Kayo Enokizu, la mère), Mayumi Ogawa (Haru Asano), Nijiko Kiyokawa (Hisano Asano).

Sortie à Paris : le 27 octobre.

« Un film pour le moins dérangeant... »

LA NUIT DE SAN LORENZO

de Paolo et Vittorio Taviani

EN 1944, Paolo et Vittorio Taviani ont respectivement douze et quatorze ans quand le village de leur famille et de leur enfance — dans cette Toscane dont Goethe disait qu'elle lui paraissait *« bien gouvernée et que tout y présente un aspect complet, tout y a son fini, tout sert et semble destiné à un noble usage.. »* — quand Miniato, c'est son nom, est détruit par les Allemands qui y massacrent la population.

En 1954, en collaboration avec Cesare Zavattini, les deux frères, pour leur premier court métrage, reconstituent avec réalisme cet « Oradour » toscan dans **Miniato Juglio 1944**. Et, vingt-huit ans plus tard, Paolo et Vittorio Taviani se souviennent du drame vécu durant leur adolescence et qui dut hanter leurs rêves.

Mais, depuis, le temps et la mémoire ont travaillé ; l'Histoire n'a plus d'intérêt que pour les historiens ; l'épisode du massacre n'est plus qu'un élément, parmi cent autres, de la libération de la Toscane et de l'Italie.

Restent les cicatrices profondes de l'événement qui a bouleversé, en même temps que les deux jeunes Taviani, les acteurs de cette aventure humaine. Qui les a fait se découvrir ou se dépasser. Reste que les survivants doivent léguer autre chose que quelques pages d'histoire, un peu d'eux-mêmes.

« Le monde s'est renversé sous nos yeux, expliquent-ils, *nous avons vu que ce qui paraissait immuable ne l'était pas. L'espace d'un été nous avons appris, une fois pour toutes, que tout pouvait être sauvé quand on croyait que tout était perdu ».*

Le bouleversement de leur monde fut la révélation d'une ligne de conduite. Ainsi vécue si profondément dans leur chair et leur sang, l'aventure des habitants de Miniato s'est transformée en histoire exemplaire, une histoire comme celles qu'autrefois les anciens transmettaient à la veillée aux jeunes, afin que leur vécu (comme on dit aujourd'hui, leur conte) serve à vivre. Une leçon si l'on veut mais en en retirant tout l'apparat didactique qui y est attaché.

Par contre, en l'enrichissant d'images comme les conteurs successifs en rajoutent au fil de leur récit, pris par le plaisir de l'histoire, celui de la jouer aussi et, bien sûr, par l'attention des auditeurs. L'horrible histoire de **Miniato** demeure horrible mais comme le sont les contes et légendes qui disent l'histoire des hommes à travers les siècles.

Rien que des faits vrais et reconstitués et par deux témoins ! Mais aussi, près de quarante ans après, l'imagination collective suppléant à la mémoire collective, des faits embellis, exagérés, coloriés pleins de manques et de rajouts, de trous et de bosses.

C'est toute la différence entre **Miniato Juglio 1944**, le constat, et **la Nuit de San Lorenzo** qui, à travers les yeux d'une petite fille de six ans, raconte l'histoire de la caravane de femmes, d'enfants et d'hommes qui, refusant la mort, sur ordre (des Allemands) dans la cathédrale de leur ville, choisirent les routes de la liberté avec ses multiples pièges.

Entre la Nuit de San Lorenzo, le 10 août (1982 ?), quand chaque étoile filante exauce un vœu et l'interminable nuit, lon-

Les frères Taviani

que comme dix vies, vécue autrefois par la femme qui raconte l'épopée des habitants libres de Miniato à l'être qu'elle aime le plus au monde, la liaison se fait par la grâce du récit le plus cinématographique qui soit : l'aventure d'un groupe en marche dans la nature.

Une nature, ici, à la fois magnifique dans les verts et ors de l'été toscan et hostile par la présence sournoise des hommes noirs, ces bêtes féroces des histoires de l'enfance. Une aventure qui rejoint celle des pionniers et des explorateurs vers une terre nouvelle.

Comme si le bouleversement provoqué par le choix de fuir le village, la vie d'hier mais aussi la mort décidée par les autres, avait fait naître à nouveau ceux du groupe à la recherche de leur liberté et de leur vérité.

Et les Taviani, à travers cette aventure collective traitée dans le merveilleux du souvenir et de l'imagination, inventent sous les oliviers ou dans les blés ou sur les routes poussiéreuses, des rencontres extraordinaires, insolites dans leur naturel : une véritable recréation de personnages d'où jaillissent quelques héros, au choix de chacun, dont on se doute qu'ils ont leur double dans le groupe.

On n'oublie pas les fiançailles de Galvano et Concetta, la rencontre avec les soldats alliés, l'histoire de Rosanna, toutes imbriquées. Comme les maisons dans le village et les arbres dans la forêt.

Racontant leur histoire à travers Cécilia, Paolo et Vittorio Taviani ont continué par **la Nuit de San Lorenzo** et d'une voix plus proche du rêve vécu que de la fable symbolique, leur ton d'hier, à dire leur espoir en la vie. Ce qui apparaît en ces temps moroses : un film-étoile à ne pas laisser filer.

Pierre Verbaeken

LA NUIT DE SAN LORENZO. Italie, 1982, couleur, 1 h 46. Réal., sc. et dial. : Paolo et Vittorio Taviani avec la collaboration de Tonino Guerra et Guiliani. Ph. : Franco Di Giacomo. Mus. : Nicola Piovani. Déc. : G. Sbarra. Mont. : R. Perpignani. Prod. : G. de Negri, RAI, Ager Cinematographica, SACIS. Distr. : MK2 Diffusion. Int. : Omero Antonutti, Margarita Lozano, Claudi Bigagli, Nanimo Bonetti, Sabina Vannucchi.

Sortie à Paris : le 20 octobre.

La Nuit de San Lorenzo : *« Un film-étoile à ne pas manquer »*

PETIT JOSEPH
GAMINS D'ISTAMBUL

de Jean-Michel Barjol **de Omer Kavur**

LES problèmes que vit le petit Joseph, né dans une tribu d'intellectuels de gauche français, et ceux de Youssef et Kenan, deux jeunes turcs débarqués de leur Kurdistan dans un Istambul de misère et de violence, sont aux antipodes.

Dans les pays nantis, l'enfant est généralement à l'abri des besoins matériels ; bien précieux de la famille, il est l'objet de ses aspirations sociales et l'enjeu des conflits conjugaux. Dans les pays sous-développés, les milliers d'enfants des classes pauvres vivent dans la rue, apprenant vite à gagner de l'argent comme ils peuvent : laissés à eux-mêmes, ils sont précocement durcis à l'école de la vie.

A travers **Petit Joseph,** Jean-Michel Barjol et Chris Donner semblent régler des comptes avec la famille, leur enfance, le passé.

A travers **Gamins d'Istambul,** Omer Kavur veut faire passer un message moral et politique, pour le futur.

Comparativement au caractère d'urgence de **Gamins d'Istambul,** à son engagement latent, le film français prend un caractère gratuit, comme le cinéma européen en général par rapport à tout un cinéma du tiers monde.

Le petit Joseph ressemble à un moucheron happé malgré lui dans la toile d'araignée familiale. Les névroses et ambitions, non seulement de ses parents, mais de leurs parents à eux, pèsent sur lui.

L'enfant a, dans le film, une présence intéressante ; J.M. Barjol préserve le secret de sa vie intérieure. Il suggère la solitude de Joseph qui culmine dans le dernier plan. Malheureusement, il n'a pas, à l'égard des adultes, la même bienveillance et, ayant adopté le parti-pris de l'enfant, il se croit obligé de forcer le tableau des adultes qui l'entourent, véritables pantins : les grand-parents, enseignants communistes, dont les tics sont d'abord amusants et bien vus, deviennent ridicules à mesure que leurs personnages prennent une importance d'ailleurs démesurée ; le père de Joseph fait preuve d'une violence gratuite, en particulier à l'égard de sa femme, petite bourgeoise inexistante ; l'oncle interné, personnage intéressant qui cristallise la pathologie familiale, présente un mystère qui n'est pas éclairci.

Des personnages caricaturaux (seul Jean-Marc Thibaut réussit, par son interprétation, le rôle du grand-père), un scénario mal bâti et plein d'imprécisions, une invraisemblance dans le décor due à un manque de moyens mais qui aurait pu être évitée par un léger changement dans le scénario (on tente de nous faire prendre pour des plages anglaises l'été des plages françaises visiblement filmées hors saison) : les quelques moments d'humour et d'émotion pour lesquels on aurait aimé défendre le film sont malheureusement submergés par tous ces défauts.

*

* *

La mort violente de leur père fait brusquement passer Youssef et Kenan (9 et 14 ans) de la vie rurale à la vie urbaine en même temps que des jeux de l'enfance à des préoccupations d'adultes, des problèmes de survie.

Dans le quartier le plus misérable d'Istambul où ils échouent, deux possibili-

Le Petit Joseph :
« Une présence intéressante... »

tés s'offrent à eux comme aux autres enfants (ici il s'agit uniquement de garçons) : gagner chichement sa vie par un travail rude mais honnête ou gagner de l'argent rapidement dans des combines malhonnêtes en se laissant exploiter par un « chef » plus âgé, véritable maquereau du larcin.

L'aîné (le brun) choisit la voie de la facilité alors que le plus jeune (le blond) choisit le travail en atelier : *« La Turquie a besoin de travailleurs comme toi »*, lui dit un père de famille honnête.

Pour Omer Kavur, qui connaît bien la réalité socio-économique dont sa fiction s'inspire, il est possible de se sortir honnêtement de cette situation de misère extrême sur laquelle le gouvernement ferme les yeux : par le travail, choix politique autant que moral.

Les termes de ce choix ont ici quelque chose de manichéen et la morale qui sous-tend le film n'est pas sans une certaine naïveté, mais le film est une leçon de courage pour ceux auxquels il est en priorité destiné.

Sobre, il distille parcimonieusement l'émotion, ne cherchant pas à attendrir mais à construire. Le personnage de la « Puce », plus encore que ceux des deux frères (opposés d'une manière symbolique évidente) est très attachant, sa fin d'autant plus horrible.

La présence de l'enfant donne toujours aux situations mises en scène une dimension éthique. Même si **Petit Joseph** et **Gamins d'Istambul** sont loin d'être des chefs-d'œuvre, les enfants qu'ils présentent interpellent toute une société, génératrice de misère affective et de violence psychologique, ou de misère économique et de violence brute.

Catherine Taconet

PETIT JOSEPH. Fr., 1981, 35 mn, Fujicolor, 1 h 38. Réal. : Jean-Michel Barjol. Scén. : Chris Donner. Adapt. : Jean-Michel Barjol. Dial. : Chris Donner. Ph. : Gilberto Azedevo. Mus. : Gérard Clavel. Mont. : Nicole Goduchon. Son : Michel Brethez. Co-production : Film A2, Films du centaure et B.Q.L.H. Productions. Dist. : Gaumont. Int. : Jean-Marc Thibault (Pépé), Juliette Brac (Mamie), Jean-Paul Blanc (Jean-Claude), Isabelle Weingarten (Julia), Pascale de Boysson (Grand Maman), Cyril Aubourg, Christophe Aubourg et Serge Richard (les triplés), Chris Donner (Daniel), Naïche Caudron (Joseph).

Sortie à Paris : le 22 septembre.

GAMINS D'ISTAMBUL (Yusuf Ile Kenan). Turquie, 1979, couleurs, 1 h 25. Réal. : Omer Kavur. Scén. original : Onat Kutlar et Omer Kavur. Mus. originale : Cagdas Arastirma Grubu. Ph. : Günes Karabuda. Int. : Cem Davran, Tamer Celiker, Yalçin Avsar, Hakan Tanfer, Sevket Avsar. Prod. : Omer Kavur et Necip Saricioglu.

Sortie à Paris : le 13 octobre.

Gamins d'Istambul : *« Un message moral et politique pour le futur...*

L'OMBRE DE LA TERRE

de Taïeb Louhichi

DANS une certaine mesure, l'Ombre de la terre est un film musical. Je veux dire que son rythme, sa respiration (une expression qui, plus que jamais, s'impose) sont tels qu'il nous semble avoir affaire à un chant, ample, pur, rigoureux — douloureux aussi.

Dès le générique, Taïeb Louhichi nous donne à voir une sorte d'ouverture constituée d'informations dont la mise en scène nous indique déjà qu'elles sont le produit d'une sorte d'éternité et le point de départ d'un drame social.

Se succèdent sur l'écran un plan d'ensemble sur le « village » (une famille de quatre tentes dans le désert rocailleux), la figure du patriache, des femmes au travail, le troupeau de moutons, les hommes se distrayant à un jeu de société, etc. (je ne garantis ni l'ordre, ni la totalité de mémoire), un ensemble, en tout état de cause, qui se termine par l'arrivée cérémonieuse de la jeune mariée qu'épouse le fils du patriarche (l'après générique sera d'ailleurs, assez longuement, assez bellement, consacré à la noce et ses rites spécifiques).

Ce qui caractérise cette ouverture, c'est que le réalisateur aborde chacune des facettes de l'univers proposé à voir (et censé traduire une réalité sociologique) en les filmant d'abord en plans fixes (l'enracinement, l'ordre ancestral) avant d'opérer, à chaque fois, un mouvement (travelling ou panoramique) qui nous indique que cet ordre est mis en cause, qu'il va être perturbé et que la déstabilisation à venir proviendra de l'extérieur.

De fait, au niveau du scénario, tout se passe ainsi. La cellule familiale va éclater sous la pression diversifiée et convergente d'impératifs venus « d'ailleurs » et que le fatalisme religieux du patriarche ne suffira pas à écarter.

Se succèdent des « événements » qui doivent tour à tour à l'évolution économique, elle-même tributaire des calamités naturelles (la maladie du troupeau et ses incidences entraînant l'exil du fils puis, à terme, le départ des neveux et de leurs familles), à la pression bureaucratique (la savoureuse scène de la « mise en carte » de la tribu par les gendarmes qui dit bien les absurdités qu'engendrent certains décalages), à l'interférence avec le monde extérieur (les épisodes concernant les contrebandiers plus allusifs que réellement décrits), à l'intrusion occasionnelle du « modernisme » (savoureux épisode de la télé à pile au retour d'un des neveux exilé, et qui dit bien l'incongruité de certaines osmoses culturelles quand elles ne sont ni préparées, ni mises en situation).

Cet émiettement événementiel, ponctué par les passages du marchand ambulant, seul lien économique (d'exploitation) avec une société invisible, amène doucement mais sûrement une mort, inéluctable, qui concerne ici le fils exilé mais symbolise en fait celle d'un type de civilisation condamné par l'histoire.

La quête finale de la jeune épouse, traversant la capitale après un long périple dans le désert pour y récupérer le cercueil de son mari, se termine sur le plan figé de ce réceptacle mortuaire pendu au bout d'une grue.

Point d'orgue émotionnel qui termine un film consacré à décrire le tragique intime d'une situation, sans jamais cesser de tabler sur la beauté : celle des visages, celle des connivences humaines, et aussi la beauté d'une gestuelle (rapport des gens avec les objets, activités domestiques, rituels familiaux, etc.) qui nous atteint profondément.

Cette beauté, Louhichi et son équipe y ajoutent leur quote-part (la photo de Ramon Suarez et la musique de Egisto Macchi sont non seulement inspirées mais collent magnifiquement au discours) qui paraît participer d'un choix dont il faut souligner les qualités rares : un respect capable de magnifier sans trahir, un amour pudique, mais finalement lucide, qui débouche naturellement vers l'essentiel : tout est poésie...

Gaston Haustrate

*

L'OMBRE DE LA TERRE (Dhil Al-Ardh). France-Tunisie, 1982, couleur, 1 h 30. Réal. : Taïeb Louhichi. Ph. : Ramon Suarez. Son : Faouzi Thabet. Mont. : Moufida Tlatli. Mus. : Egisto Macchi. Déc. : Naceur Khemir. Prod. : Films Molière-Satpec-Tanit. Dist. : Films Molière. Int. : Despina Tomazani, Hélène Catzaras, Mouna Noureddine, Rached Khemis.

Sortie à Paris : le 17 novembre.

L'OMBRE
DE LA TERRE
« Tout est poésie ».

BLADE RUNNER

de Ridley Scott

Au même titre qu'**Alien**, **Blade Runner** est un film dans lequel le décor tient un rôle prévalent. C'est par une description méticuleuse de l'environnement que Ridley Scott peut nous exposer sa vision de la société de demain.

Mais là n'est pas la fonction essentielle du décor : celui-ci est d'abord signifiance. Il structure, induit un discours particulier qui se manifeste dans le comportement des personnages et leurs relations. Un tel parti-pris suscite bien des méprises, entre autres l'idée que la narration ne serait que pièce rapportée. Cet argument était déjà tenu à propos d'**Alien**. On peut effectivement penser que cette captation du regard par le détail détourne l'intérêt du spectateur de l'action des personnages. Ce serait ne pas s'apercevoir que c'est en cela que réside le fonctionnement du décor : faire prisonnier, ravir.

Le film s'ouvre sur une vue de la ville dans toute son immensité : elle envahit l'écran, en déborde. S'enchaîne brutalement sur ce plan d'ensemble l'image d'un œil sur lequel se reflète ce qui vient de nous être découvert, l'œil est fixe, il ne cille pas. Retour à la ville, et par un lent mouvement de survol, découverte du décor. A nouveau le plan de l'œil vient interrompre cette contemplation.

Par ces quelques images, Scott pose déjà le décor en tant qu'il envahit, qu'il sature l'œil. Il provoque le regard pour que celui-ci s'abandonne à la jouissance de l'image.

De même que le monstre d'**Alien**, les *répliquants* constituent l'élément moteur du film, la seule véritable fiction. Il s'agit de créatures à l'image de l'homme entièrement fabriquées en laboratoire par des généticiens. Le rôle de ces robots est de coloniser les espaces galactiques nouvellement découverts. A cet effet, on les a dotés de capacités physiques et intellectuelles quasi-surhumaines. Ce sont en fin de compte des hommes supérieurs, à ceci près qu'ils ne sont pas humains. Dépourvus de passé et d'affectivité, leur durée de « vie » est limitée à quatre ans afin qu'ils n'acquièrent pas trop de souvenirs, avant qu'ils ne se mettent à trop penser.

Malheureusement, il arrive que la « machine » se détraque, que des *répliquants* s'évadent de l'espace qui leur est imparti, et viennent sur la terre que l'humanité grouillante délaisse pour l'Off-World, paradis artificiel recréé dans les colonies. Notre planète n'est plus habitée que par une population cosmopolite composée de marginaux, de métèques et de ceux qui n'ont pu émigrer, faute de moyens ou par manque de santé.

On a donc institué une classe de policiers spécialisés dans la détection et le « retrait » (élimination) des *répliquants* rebelles : les *Blade Runners*. Détecter un *répliquant* est une opération aussi délicate qu'effectuer son retrait. L'imitation est tellement parfaite qu'il est nécessaire de faire subir aux suspects un test ultra-sophistiqué, le « polygraphe de Voight-Kampff », fonctionnant sur l'analyse des réactions émotionnelles par l'étude de l'œil (l'œil comme miroir de l'affectivité).

Deckard est un ex-*Blade Runner* que son ancien chef oblige à reprendre du service afin d'éliminer quatre *répliquants* détraqués.

C'est en les traquant qu'il rencontre Rachel, le chef-d'œuvre de Tyrell, créateur des *répliquants*. Celle-ci était jusqu'alors dans l'ignorance de sa véritable identité, son « père » l'ayant dotée d'un passé artificiel. Mais si sa rencontre avec Deckard la révèle à la réalité de sa nature, lui-même, s'éprenant d'elle, commence à douter de la non-humanité de ces créatures. Le véritable but de son enquête sera effectivement de découvrir que les *répliquants* participent d'une nouvelle forme de l'humanité. Et sa quête va consister à établir une relation amoureuse avec Rachel. Deckard, ainsi que ses contemporains, est confronté à des objets considérés comme objets de jouissance. Son itinéraire personnel peut se résumer en deux scènes.

Lors de la première, Deckard viole la subjectivité de Rachel en la forçant à répéter pour lui-même les termes du désir qu'il éprouve à son endroit (*« Embrasse-moi. Je te veux ! »*). Mais celle-ci, en acceptant ce statut d'objet, de reflet, fera plus que rentrer dans le désir de Deckard. En une seule phrase rajoutée, *« Je veux tes mains sur mon corps ! »*, elle pervertira ce jeu de domination en lui faisant entendre qu'elle (le) désire aussi.

D'emblée, Deckard nous a été montré comme un être qui doute. Il doute de la réalité de l'autre (les *répliquants* sont-ils des humains ?) et de la réalité du désir de l'autre (Rachel peut-elle n'être qu'un objet si elle le désire ?)

Cette relation que Deckard développe avec les *répliquants* (c'est-à-dire essentiellement avec Rachel) est perverse. Elle *« ne se supporte que de l'idéal d'un objet inanimé »* (J. Lacan : *Séminaire I*).

L'itinéraire de Deckard, par ses affrontements successifs avec les *répliquants*,

sera d'accéder à la reconnaissance de l'autre, du désir de l'autre.

Dans la seconde scène, vers la fin du film, Deckard, pistolet au poing, découvre Rachel ensevelie sous des draps. A-t-elle été tuée ? Va-t-il le faire ? Non, elle dort. Il la réveille et lui parle : *« M'aimes-tu ? As-tu confiance en moi ? »*. Dans ses réponses elle reprend affirmativement les termes de la question mot à mot. La parole fait acte ; elle est pacte d'amour.

Le dénouement final nous montre le couple sauvé, s'enfuyant dans un paysage immense, vidé de toute trace d'humanité.

L'évacuation du décor est indispensable : le rapport pervers que Deckard développe avec les autres est à l'image de ce qui l'entoure et dans lequel il vit. L'extrême richesse des détails fondée sur ce mélange de débris de cultures diverses, d'innovations technologiques mineures, forcent le regard à se fragmenter. Le détail captive. Il est impossible d'acquérir une vision d'ensemble, le monde lui-même n'ayant plus aucune unité :

— plus de consensus culturel, l'univers exposé est celui d'une société en pleine déculturation ;

— plus de centre, la Terre n'étant pas celui de l'humanité.

Elle n'est qu'un dépotoir de résidus culturels et humains.

Scott d'ailleurs privilégie les gros plans dont la fonction ici est de fragmenter les corps avec une prédilection pour l'œil et le regard. C'est un monde d'objets, de fétiches.

L'homme ne jouissant plus que des morceaux du corps de l'autre, l'image elle-même se morcelle. Le point extrême de la perversion de Deckard nous est montré lorsque celui-ci étudie la photographie que possédait un des *répliquants* pourchassés : analyse de l'image par découpes de plus en plus serrées, chaque morceau ainsi obtenu se présentant comme une image dans l'image.

Il apparaît clairement que les préoccupations de Scott portent sur la fonction et le fonctionnement de l'image. L'enquête de Deckard s'appuie sur la découverte de photographies et ses doutes proviennent de ce que les *répliquants* s'attachent à des images.

L'image, en tant que représentation, n'est-elle pas spécifique de l'humanité ? Deckard ne possède-t-il pas une collection hétéroclite de photos de famille ? Et jusqu'à Rachel qui détient une fausse photo de sa mère et d'elle petite fille, l'enfant qu'elle n'a jamais été.

Ainsi l'interrogation de Deckard sur son propre désir passe-t-elle pas une interrogation sur le regard de l'autre.

Rarement un film a à ce point privilégié le regard des personnages. Celui des *répliquants* tel que Deckard le voit oscille entre l'étrangeté (œil artificiel à la pupille incandescente), l'animalité (œil de la chouette repris dans ses moindres mouvements par Pris, la *répliquante* punk) et le familier (œil cerné du maquillage défait de Rachel).

S'il y a une vérité du cinéma de Scott, elle réside dans une réflexion sur la fonction du spectacle comme jouissance de l'image en tant que celle-ci nous regarde.

Bien sûr le film est référentiel, nous pourrions parler de l'œuvre de Kubrick à laquelle Scott rend de nombreux hommages, mais c'est autour du *Zarathoustra* de Nietzsche que se matérialise l'essentiel des éléments scénariques du film. Dès l'apparition de Pris, le décor se vide définitivement de la présence de la populace et l'attention se porte alors sur le couple Batty/Pris, *« super répliquants »*. Pris n'hésitera pas à s'allonger dans les ordures et s'en recouvrir pour séduire Sébastian, vêtu de pièces de vêtements juxtaposées, tout autant d'éléments caractéristiques du dernier des hommes nietzschéen.

Pris nous est montrée comme un être à la frontière de l'animal et de l'automate, elle est la bête dont l'œil ne cesse de ciller, signe de l'avènement du dernier homme, mais elle est également la compagne de Batty, l'homme supérieur, évocation du surhumain.

C'est en faisant exploser le ventre de Pris en un monstrueux accouchement (qui n'est pas sans évoquer la naissance du monstre d'Alien) que Deckard rencontrera Batty, le meurtrier de Dieu dans son temple.

C'est lors de son affrontement avec ce moi idéal dans les décombres de la civilisation que Deckard devenu l'objet même de son anéantissement sera sauvé de la chute dans l'abîme par le clou transperçant la main de Batty, stigmate de sa souffrance et de l'assomption de sa mort proche.

Une *authentique* colombe (les animaux n'existent plus qu'en tant que *répliquants*) s'envole à la mort de Batty dont la tête tombe sur l'épaule dans la parfaite attitude du Christ supplicié. Si *« Dieu est mort »*, c'est le fils de l'homme, le pur objet du sacrifice, qui permettra au dernier des hommes de recouvrer son humanité perdue.

Pascal Dumont

BLADE RUNNER. USA, 1982, couleurs, son Dolby Stéréo, 1 h 56. Réal. : Ridley Scott. Sc. : Hampton Fancher, David Peoples, d'après le roman « Do Androids dream of Electric Sheep ? », de Philip K. Dick. Ph. : Jordan Cronenweth. Eff. spéc. : Douglas Trumbull, David Dryer, Richard Yuricich. Déc. : Lawrence G. Paull. Mus. : Vangelis. Prod. : Michael Deeley, Ridley Scott. Dist. : Warner-Columbia. Int. : Harrison Ford (Deckard), Rutger Hauer (Batty), Sean Young (Rachel), Edward James Olmos (Graff), M. Emmet Walsh (Bryant), Daryl Hannak (Pris), William Sanderson (Sebastian), Brion James (Leon), Joe Turkel.

Sortie à Paris : le 15 septembre.

LE MARQUIS S'AMUSE

de Mario Monicelli

BIEN qu'il soit à peu près certain que le marquis del Grillo ait réellement existé, les historiens eux-mêmes ne sont pas d'accord sur l'époque à laquelle il aurait vécu. Querelle de bien peu d'importance, à vrai dire, puisque, de fait sinon de droit, le marquis a depuis longtemps pris une place solide dans la mythologie populaire romaine. L'eût-elle inventé qu'elle ne l'aurait pas mieux réussi, cet aristocrate facétieux, extravagant comme seul pouvait l'être un grand seigneur, pour lequel, comme pour beaucoup de grands cinéastes italiens d'aujourd'hui, tout dans la vie est prétexte à rire.

On imagine aisément en quoi le sujet a pu séduire Monicelli. Tout d'abord l'utilisation d'un personnage de légende, sur lequel courent mille rumeurs — aucune n'étant vérifiable —, lui laissait la plus grande liberté de recréer entièrement cette figure, dans le sens qui l'intéressait le plus. C'était l'occasion de recréer aussi une époque, avec un budget qui permettait un film à costumes tout à fait somptueux. Tentante, également, la gageure que constituait la construction même du film : entre l'intrigue suivie et la succession de sketches, il s'agissait de dégager l'unité du personnage du Marquis à travers une infinité d'anecdotes. Enfin, diriger ce monstre sacré de Sordi dans un rôle si évidemment fait pour lui était à soi seul une raison suffisante pour faire le film...

Disons-le tout net : Monicelli et Sordi — puisqu'il semble juste de lui accorder la moitié des responsabilités dans le succès de l'entreprise — ont réussi sur toute la ligne. D'un bout à l'autre, **le Marquis s'amuse** est un régal de drôlerie, d'intelligence, d'excellentes idées. Ce n'est pas la patte d'un immense cinéaste que l'on admire ici et, à ce titre, le grand prix de la mise en scène qu'a reçu **le Marquis s'amuse** au Festival de Berlin ne paraît pas follement justifié. Mais l'harmonie, la justesse avec laquelle se combinent toutes les autres composantes du film font que, grand cinéaste ou pas, il s'agit bel et bien d'un grand film.

Premier trait de génie : faire vivre le marquis farceur dans la Rome des années dix-huit-cent, alors que les troupes françaises occupent une partie de l'Italie, que les Etats pontificaux eux-mêmes menacent de tomber sous la coupe de Napoléon, et que l'aristocratie romaine, toutes griffes dehors, se replie autour de son pape-roi. Le Marquis del Grillo partage les intérêts de cette classe et entretient des rapports tout à fait privilégiés avec le pape. Mais il est en même temps ouvert à toutes les idées nouvelles venues de France...

Tout cela, allié à un penchant pour les jolies femmes et les gargotes où il s'encanaille, donne un personnage extrêmement ambigu, très conscient de ses privilèges et très attaché à eux, mais défenseur de la justice et, occasionnellement, du petit peuple — même si celui-ci a souvent à souffrir de son goût, apparemment innocent, pour les farces cruelles. Ce mélange de conservatisme, de libertinage et d'insolence fait du marquis de Monicelli une figure assez proche du Don Juan de Molière, à cela près qu'ici le « grand seigneur méchant homme » sait s'arrêter lorsque sont en jeu ses propres intérêts et ceux de son pays.

C'est en outre redonner un nouveau souffle à la comédie italienne que l'enraciner dans l'histoire. La traditionnelle satire s'exerce ainsi, non plus seulement sur les travers de l'humanité en général, mais sur les travers d'une classe sociale précise à une époque donnée. Rétrospectivement, l'entreprise de Scola avec **la Nuit de Varennes**, dont la réussite a été si contestée, semble bien relever du même désir de faire faire peau neuve à un genre qui a encore, quoiqu'on en dise, de belles années devant lui.

Quant à la tentation du film à costumes, on peut dire sans réserves que Monicelli a eu raison d'y céder. Il suggère admirablement la Rome du début du dix-neuvième siècle, cette ville où les moutons paissent parmi les ruines, où les palais somptueux côtoient la misère, où le pape souverain vit reclus dans ses murs, comme le condamné qu'il est déjà. Pas de dépenses spectaculaires, pas de poudre aux yeux, mais un souci constant du détail, de la couleur, de l'atmosphère juste, renforcé par la beauté de la photographie. Il n'est pas si fréquent, au cinéma, de pouvoir se dire que beaucoup d'argent a été employé à si bon escient...

Le problème posé par le morcellement du scénario est aisément surmonté ; d'une part, les anecdotes se chevauchent pour ainsi dire les unes les autres, et sont éventuellement exploitées d'un bout à l'autre du film (voir notamment l'épisode du curé-bandit de grands chemins) ; d'autre part, elles ne sont pas seulement juxtaposées, mais organisées en une progression qui a le mérite de nuancer chaque fois un peu plus le personnage du Marquis en y ajoutant un détail ; enfin, tous les épisodes s'articulent de façon

tellement évidente autour de la farce centrale du charbonnier que la dynamique du scénario se crée aisément d'elle-même.

Et Sordi là-dedans ? Eh bien Sordi est grandiose, superbe, plus Del Grillo que nature. Comme d'habitude ? Non : car il a ici l'habileté d'économiser ses effets, de nous donner dans le rôle du marquis une composition étonnamment retenue, qui rend d'autant plus savoureux les excès auxquels il se livre en toute bonne conscience dans le rôle de Gasperino le charbonnier. Et s'il n'y avait que Sordi... Mais Paolo Stoppa, en pape à l'indulgence bourrue, est tout aussi magnifique ; et il n'est pas un personnage, de la Marquise del Grillo mère à la pauvre Genuflessa, en passant par la cantatrice française et le menuisier juif, qui ne soit excellemment vu et interprété. Enfin, on rit, on rit à gorge déployée, et même si le rire a, comme souvent, un arrière-goût amer, on s'amuse, ma foi, autant que le marquis.

Jacqueline Nacache

LE MARQUIS S'AMUSE (Il Marchese del Grillo) Italie-France, 1981, Eastmancolor, 1 h 58. Réal. : Mario Monicelli. Scén. : Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, M. Monicelli, Tullio Pinelli, Alberto Sordi. Ph. : Sergio d'Offizi. Mus. : Nicola Piavoni. Dist. : Gaumont. Int. : Alberto Sordi (le marquis del Grillo), Caroline Berg (la mère du marquis), Elena Valenzano (l'amie du marquis), Paolo Stoppa (le pape Pie VI), Flavio Bucci (Fra Bastiano), Riccardo Billi (Piperno).

Sortie à Paris : le 29 septembre.

QUE LES GROS SALAIRES LEVENT LE DOIGT !

de Denys Granier-Deferre

On commence par se dire qu'un titre aussi racoleur ne cache rien de bon. Puis on se rassure, en apprenant le sujet, apparemment trop grinçant pour sombrer dans la facilité : un patron « offre » aux employés de son cabinet d'assurances un week-end à la campagne, au terme duquel il annoncera une série de licenciements... Une première scène, inquiétante, presque sombre, entre un Piccoli ubuesque et un Auteuil ratatiné, laisse présager un ton, un regard original.

La seconde scène reste très encourageante : dans la salle de cantine pur formica de l'agence, sous une lumière blafarde, le patron daigne descendre à moitié de son piédestal et, despote sardonique, informe de ses projets pour le week-end un quarteron d'employés-carpettes.

Jusque-là tout va bien, on se frotte les mains, on va rire jaune mais de bon cœur sur le dos des exploiteurs comme des exploités, ce qui console de bien des choses. Et on attend. Longtemps. Jusqu'à la fin du film, à vrai dire.

On attend que Poiret se décide enfin à s'éclater, et à donner toute sa grandeur à l'ambiguïté de son personnage, comme il l'a toujours si bien fait dans les films de Mocky.

On attend que Piccoli, arrivé de Paris à grands frais, justifie sa présence par autre chose que sa belle allure et son complet blanc cassé. Qu'Auteuil se fasse aussi minable et odieux qu'il semble capable de l'être. Qu'un véritable psychodrame se noue entre les invités forcés et les hôtes méprisants, au lieu de quelques mous va-et-vient entre des personnages mal définis, et auxquels nous ne pouvons pas nous intéresser à travers quelques histoires de coucheries, une partie de poker ou un méchoui raté...

Tout le film est, à l'instar du méchoui, une espèce de pétard mouillé : alors que le ton vise très évidemment à la satire féroce, à l'humour noir impitoyable qui sait faire fi du bon goût bourgeois, la lenteur extrême du rythme, la maladresse confuse du scénario, la platitude des dialogues, le manque d'intérêt des personnages, l'absence d'imagination de la mise en scène, tout cela désamorce lamentablement les — louables — mauvaises intentions des auteurs.

Bien sûr il y a, ici et là, quelques épisodes bien trouvés, quelques envolées des acteurs (notamment un ou deux regards réussis de Marie Laforêt), mais tellement noyés dans la grisaille... En fait de caricature mordante, le film de Denys Granier-Deferre est infiniment neutre et triste, et l'on ne peut que regretter qu'il ne soit pas à la hauteur de ses ambitions.

Jacqueline Nacache

QUE LES GROS SALAIRES LEVENT LE DOIGT ! France. 1982, couleur, 1 h 38. Réal. : Denys Granier Deferre. Sc. : Jean-Marc Roberts, Yves Stavrides, d'après « Les Bêtes curieuses » de Jean-Marc Roberts. Ph. : Etienne Becker. Mus. : Philippe Sarde. Son : Bernard Bats. Mont. : Thierry Derocles. Déc. : Jean Baptiste Poirot. Prod. : Sara-Films, T-Films. Dist. : Parafrance. Int. : Jean Poiret, Daniel Auteuil, Michel Piccoli, Marie Laforêt, Jeanne Lalleman.

Sortie à Paris : le 3 novembre.

DEUX HEURES MOINS LE QUART AVANT JESUS-CHRIST

de Jean Yanne

Je ne suis pas de ceux, sans doute majoritaires dans cette revue, qui pensent que toutes les réalisations de Jean Yanne méritent d'être jetées au panier. Son premier film, mais aussi **Shobisness, Je te tiens, tu me tiens...** m'avaient amusé et, même s'ils faisaient un peu trop penser à des accumulations de « saynettes », un tempérament comique indiscutable s'y manifestait. Qu'on ait pu dire le cinéma de Yann réac, démago, anar (côté droit), n'empêchait pas de discerner, pour qui voulait s'en donner la peine, une méchanceté quasi suicidaire traversée, çà et là, par des fulgurances de tendresse et d'émotion (si, si !). Se rappeler, par exemple, les personnages de Jacqueline Danno et de Robert Hirsch dans les films mentionnés plus haut.

Parce que les films de Jean Yanne ne sont pas toujours indifférents, je me trouve bien embarrassé pour parler de **Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ**. En effet, il semble que cette fois le ratage soit total, bien que tous les moyens aient été mis en œuvre pour garantir l'efficacité. Produit par Claude Berri (qui décidément voit grand : c'est lui qui produisit **Tess**) et Tarak Ben Amar, **Deux heures** a eu un très gros budget. On a cependant souligné, à juste titre, que lorqu'un réalisateur français a d'importants moyens, l'aisance financière dont il dispose n'est en rien comparable à celle de ses confrères américains. Il est peut-être honnête, en effet, de mettre l'accent sur le relativisme de ce « kolossal ».

Quoi qu'il en soit, le dernier Jean Yanne n'est pas un film fauché. Il a coûté de l'argent, il faut qu'il en rapporte. Les media n'ont pas répugné à lui donner un coup de pouce (euphémisme). La déception qu'on éprouve en voyant le film s'apparente fort à de la consternation. Que s'est-il passé ? On se doutait bien que Yanne n'était ni Fritz Lang ni Chaplin, mais l'on pouvait tout de même espérer, à la vision de son gros dernier, « marcher » un tant soit peu.

Malheureusement, voici une production qui risque de confirmer dans leur opinion tous ceux qui déniaient tout talent cinématographique à notre transfuge d'émissions radiophoniques. La pire chose qui puisse arriver à un film comique c'est d'ennuyer. C'est le cas ici.

On ne s'appesantira pas sur l'histoire (la rencontre de César et de Cléopâtre), sur l'utilisation d'anachronismes qui renvoie directement à *Astérix* aussi bien qu'à Mel Brooks, sur le tournage en Afrique du Nord. Tout cela a été dit, redit, répété. Le pari était intéressant. Pourquoi pas ? On aurait pu avoir du Mocky mâtiné de Cottafavi. On n'a que de l'Emile Couzinet chez Wyler. Mettez deux pachydermies ensemble, elles s'annulent et le résultat est un film invisible.

Avant d'en venir aux principales causes de cet échec, il convient de remarquer que si, dans son élaboration et sa fabrication, **Deux heures...** manifeste une rupture radicale avec les films précédents de son réalisateur (budget, lieu de tournage), il y a une effarante continuité, pour ne pas dire une répétition obsessionnelle, dans les péripéties et le scénario. Ici encore, il est question de media, de publicité, de contestation, de syndicalisme, de pouvoir. Comme dans les précédents Jean Yanne, les personnages plutôt faibles se retrouvent (hasard ? vent de l'histoire ?) chargés des plus hautes fonctions, ou bien alors c'est la trajectoire inverse. Ici Coluche, modeste garagiste — il répare les chars — devient « pharaonique ». On se souvient que dans **Tout le monde il est beau...** Jacques François et Bernard Blier perdaient et regagnaient tour à tour le pouvoir et les honneurs.

Le moins qu'on puisse dire c'est que Jean Yanne aime à revenir sur la fragilité des rôles et des investitures (et, en cela, mais il faudrait approfondir le problème, l'amuseur-comédien-réalisateur n'est peut-être pas, idéologiquement parlant, aussi crasseux qu'on a bien voulu le dire ; ceci n'est pas une affirmation mais une question).

L'un des points faibles du film nous paraît être, paradoxalement (la promotion jouant à fond sur ce registre), l'interprétation. Coluche n'est pas mal, certes, mais Michel Serrault ne fait que reprendre, version péplum, les tics de **la Cage aux folles**, et on se félicite pour lui qu'il ait pu tourner, en 1982, avec Chabrol. Darry Cowl lui, est sacrifié. Pour ce qui est des femmes — Mimi Coutelier, Françoise Fabian, Valérie Mairesse —, elles sont exécrables ou bien alors elles n'occupent l'écran que quelques secondes.

Cependant le plus grave n'est pas du côté de l'interprétation. Est-on certain que dans un film de Mel Brooks les comédiens soient si bons que ça ? L'une des principales raisons de l'échec du dernier Yanne vient, nous semble-t-il, de l'utilisation du cinémascope. En effet, pour faire habiter un tel format, pour le « peupler », il faut des dispositions ou bien alors avoir pris des leçons d'architecture (les grands spécialistes du scope, Nicholas Ray, par exemple, ont dans leur jeunesse étudié l'architecture). On n'improvise pas l'« horizontalité » comme ça. De même diriger des figurants ou une foule demande un œil particulier.

Finalement Jean Yanne s'est trouvé en Afrique confronté avec les difficultés d'un film comique et les impératifs et les lois de la superproduction. C'était lourd. Trop lourd. Un exemple précis va nous permettre d'illustrer pourquoi le scope est en partie responsable du fiasco. Presque dès le début, on sait, grâce aux principaux personnages, que les jeux du cirque vont avoir lieu : lions, courses de chars, combats de gladiateurs, bref tout le tralala. Cependant, le scénario veut qu'à la fin du film ces jeux soient évacués ou tués dans l'œuf. Coluche ne se battra pas contre Michel Constantin, le chef des gladiateurs. Coluche ne sera pas confronté à ce lion féroce nommé Lucien. La fin est totalement non spectaculaire et, pour un peu, ce serait du Duras. Ce qui n'aurait pas été gênant sur un écran standard (ce qui aurait pu être astucieux) est plus qu'insatisfaisant ici. Il y a inadéquation entre le format et ce qui nous est conté. C'est comme une promesse non tenue.

Si jusque-là nous n'avons parlé du film que négativement, il serait injuste de ne pas mentionner les éléments qui « prennent », qui amusent : les rapports affectueux du geôlier avec le lion Lucien ; la composition de Daniel Emilfork en conseiller de Cléopâtre. Et, bien sûr, la scène finale où naît un enfant qui, paraît-il, ne changera pas la face du monde.

Déception énorme, donc, le dernier film de Jean Yanne est à oublier très vite. En attendant le prochain...

Michel Mahéo

DEUX HEURES MOINS LE QUART AVANT JESUS-CHRIST. France-Tunisie, 1982, couleur, 1 h 50. Réal., sc. et dial. : Jean Yanne. Ph. : Mario Vulpiani. Son : Georges Prat. Mont. : Hervé de Luze. Mus. : Jean Yanne, Raymond Alessandrini. Chrorégraphie : Marilyn Corwin. Décors : Theobald Meurisse, Enrico Fiorentini. Styliste : Mimi Coutelier. Maquillage : Didier Lavergne. Prod. : Renn-Productions, Carthago Films. Distr. : AMLF. Int. : Coluche, Michel Serrault, Jean Yanne, Françoise Fabian, Michel Auclair, Mimi Coutelier, Darry Cowl, Paul Préboist, Michel Constantin.

Sortie à Paris : le 6 octobre.

Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ : *« à oublier très vite »*

L'HONNEUR D'UN CAPITAINE

de Pierre Schoendoerffer

Elles sont parfaitement honorables, les intentions de Pierre Schoendoerffer, et son honnêteté ne peut être mise en cause, si nos positions politiques ne sont pas les mêmes. **L'Honneur d'un capitaine** est certainement un film courageux, par moments un film touchant. C'est, malheureusement, et surtout, un film raté.

A la suite d'un débat télévisé style « Dossiers de l'écran », la veuve d'un capitaine français tué en Algérie décide d'intenter un procès en diffamation à l'historien présent au débat qui a accusé, en direct, son mari d'avoir torturé en Algérie. Le film est donc constitué du procès proprement dit, des démarches préliminaires qui l'accompagnent, et de diverses évocations, sous forme de flashes-back et de témoignages, de la vie du capitaine. On apprend ainsi qu'il a été un grand résistant, prisonnier en Indochine, puis officier en Algérie, mais un officier soucieux de faire humainement et proprement son métier de soldat. La preuve de la torture n'est pas faite, la veuve gagne son procès, mais alors que l'on se dit que Schoendoerffer pousse le bouchon un peu loin, un officier ami de la dame (Nicole Garcia) lui avoue ce qu'il a caché au procès : qu'il y a bien eu torture et exécution d'un « fellouse » en présence du capitaine, et que celui-ci, malgré l'horreur qu'il a ressentie, a bien été obligé de laisser faire pour tout un tas de raisons plus ou moins valables : nécessité d'obtenir des informations, de venger des camarades torturés, eux, par le FLN, de réussir une opération importante...

Au dernier plan du film, Nicole Garcia se retrouve seule face à la mer : l'honneur est apparemment sauf, mais la vérité est beaucoup plus douloureuse que ce qu'elle pouvait imaginer, et difficile à supporter.

On voit que Schoendoerffer n'esquive pas le problème et que son film, apparemment, pourrait déplaire à l'armée française, puisqu'il y est avoué, en clair, qu'elle a torturé. Notez bien qu'il ne s'agit pas d'une révélation bouleversante, ni d'une grande nouveauté, mais quand c'est un cinéaste aussi clairement « de droite » que l'auteur du **Crabe-Tambour** qui s'exprime, on peut, légitimement, être étonné. Sur le fond, il s'agit, à première vue, d'une agréable surprise.

Ce qui est infiniment moins convaincant, c'est malheureusement la forme. L'essentiel du film étant constitué par un procès, on a droit à d'interminables débats très platement filmés, dans le style « Dossiers de l'écran », justement, mais sans l'intérêt du direct. Peu ou pas dirigés, les acteurs font ce qu'ils peuvent. Georges Wilson s'en tire à peu près (il a le beau rôle) en défenseur de Nicole Garcia, mais Charles Denner, en avocat de gauche intransigeant, est complètement caricatural. Les séquences d'action, entièrement filmées en Ariège, dont l'architecture est tout de même assez différente de celle de l'Algérie, même française, sont filmées avec une mollesse qui étonne de la part du cinéaste de la **317ème section.** Et puis, et surtout, Schoendoerffer éprouve toujours la même fascination pour les militaires et les uniformes. Il adore les montrer, les filmer, les faire parler, retrouver, dans sa mise en scène, l'équivalent de leur rigueur. Rien n'est plus émouvant, pour lui, j'imagine, qu'un vieux général (Georges Marchal) évoquant ses batailles ou qu'un colonel à moustaches et à cheveux courts parlant de « ses hommes ».

Il est finalement étrange que ce film, qui se veut le plus sérieux possible, bascule sur un jeu de mots : quand les militaires français capturent un rebelle algérien au sommet d'une crête, le capitaine, aler-

Nicole Garcia dans
l'Honneur d'un capitaine

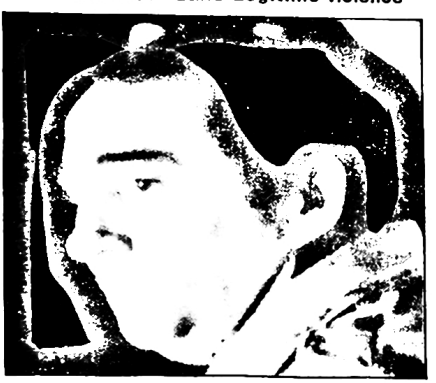
té par radio, dit simplement: *« Descendez-le »*, ce qui dans son esprit voulait dire : *« Ramenez-le en bas »*. La réponse est immédiate : une rafale de mitraillette (réaction du capitaine : *« Les cons »)*. L'honneur d'un capitaine dépendrait-il, finalement, d'un simple problème de langage ? Voilà qui peut laisser rêveur.

Dominique Rabourdin

L'HONNEUR D'UN CAPITAINE. France, 1982, couleur, 1 h 57. Réal. : Pierre Schoendoerffer. Scén. : P. Schoendoerffer, Jean-François Chauvel, Daniel Yonnet. Ph. : Bernard Lutic. Mus. : Philippe Sarde. Son : Raymond Adam. Mont. : Nguyen Long. Déc. : Jean-Pierre Lamboley, Frédéric Nery. Prod. : Georges de Beauregard (Bela Productions - TF1 Films Production). Dist. : Parafrance. Int. : Jacques Perrin (le Capt. Caron), Nicole Garcia (Patricia Caron), Charles Denner (Maître Gaillard), Georges Wilson (le Bâtonnier), Georges Marchal (le Gén. Keller), Robert Etcheverry (le Cdt. Guillou), Claude Jade, Jean-François Poron, Jean Vigny, Jean-Pol Dubois, Pierre Fromont, Hubert Gignoux, Patrick Chauvel, Jean Depusse, Harold Minh, Alain-Bastien Thirry.

Sortie à Paris : le 29 septembre.

Claude Brasseur dans **Légitime violence**



LEGITIME VIOLENCE. France, 1982, Eastmancolor, 1 h 35. Réal. : Serge Leroy. Ph. : Ramon Suarez. Mus. : Jean-Marie Sénia. Prod. : Stephan Films. Dist. : Amlf. Scén. : Jean-Patrick Manchette, Patrick Laurent, d'après une idée de Véra Belmont. Adap. et dial. : Richard Morgiève, Pierre Fabre. Int. : Claude Brasseur, Véronique Genest, Thierry Lhermitte, Roger Planchon, Michel Aumont, Francis Lemarque, Plastic Bertrand, Pierre Michael, Christian Bouillette, Jean-Marie Lemaire, François Clavier, Mireille Delcroix, Francis Frappat, Arlette Gilbert, Valérie Kaprisky, Christophe Lambert.

Sortie à Paris : le 1er septembre.

LEGITIME VIOLENCE

de Serge Leroy

C'est à la suite d'un braquage, paraît-il, que la productrice Vera Belmont (**la Guerre des polices**) eut l'idée de **Légitime violence**. Elle confia le point de départ, *« un homme perd sa famille dans un attentat terroriste »*, à Jean-Patrick Manchette très demandé en ce moment. Le spécialiste du polar français, toujours branché sur l'actualité (le journal d'hier ou de demain le confirmera), est donc parti d'un massacre.

Martin Modot (Claude Brasseur) rentrant d'un week-end chez ses parents près de Deauville, voit tuer sous ses yeux sa mère, sa femme et sa petite fille. Le dur moment de déprime passé, il commence à s'énerver quand il se rend compte que la police ne s'intéresse qu'à un seul mort du massacre : le secrétaire d'une sorte de SAC.

Contacté par une organisation du style *« Légitime défense »*, dirigée par un nostalgique de la propreté morale et politique mais en même temps amateur de nymphettes — Roger Planchon s'amuse beaucoup dans cette charge —, Martin Modot mènera son enquête comme Bronson dans les films de Michael Winner, mais avec le style série B française.

Avec l'aide d'une jeune femme, complice malgré elle du massacre, le justicier (il cherche à arrêter les criminels, non à les tuer) découvrira un monde où les idéologies troubles, les intrigues politico-policières parallèles et le milieu se mêlent. Il constatera son innocence naïve dans cette pourriture généralisée.

Autour du thème central, la recherche des assassins de la famille de Martin Modot, les personnages, policiers à double patron (servir le pouvoir plus que l'Etat), les tueurs drogués et homosexuels, les fascistes par peur et impuissance mènent le spectateur sur plusieurs pistes que Serge Leroy maîtrise mal.

Et de l'imbroglio des lieux communs du policier français, mâtiné du film politico-social à l'italienne, on ne se souvient guère que des moments de présence de Véronique Genest, aussi nature que le fut Bernadette Lafont au même âge. Thierry Lhermite, lui, « se plante » complètement et Brasseur semble bien embarrassé.

Légitime violence : déjà dans le titre une utilisation-prétexte de l'actualité. Au ras du fait, sans réflexion véritable : une imagerie de café du commerce d'autrefois, de débat télévisé d'aujourd'hui. La fiction doit être forte pour battre l'actualité sur son terrain.

Pierre Verbraeken

MORA

de Léon Desclozeaux

La vision que l'on peut avoir, en France, du fonctionnement politique des nations et sociétés sud-américaines a beaucoup de peine à échapper aux stéréotypes.

Il semble qu'au départ Léon Desclozeaux se soit donné pour ambition, avec **Mora**, de varier l'angle d'approche, tant sur le plan idéologique que sur le plan formel.

Son ouverture, assez brillamment conçue, laisse deviner, (jeu sur la photographie oblige) le piège tendu par les apparences (et leur fixation sur papier) et ce qui peut en résulter pour quiconque tente de se maintenir hors d'un rapport de forces engendré et imposé par la réalité.

Malheureusement, le film dérive très rapidement et, malgré les performances de Philippe Léotard, sombre vite dans le scénario à tiroirs, et fait de la confusion l'axe d'une dramaturgie qui rejoint allégrement les conventions que l'on voulait éviter.

Restent, tout au long du film, certaines scènes qui vivent une sorte d'autonomie curieuse (la belle inconnue du bar, par exemple). Mais cette indépendance narrative ne fait qu'accentuer ce que le film a d'un peu éparpillé au niveau construction.

Le héros-journaliste-reporter, réticent devant les révolutionnaires amis comme devant le pouvoir en place, meurt de n'avoir pas su choisir. Problématique intéressante, on le voit, mais dont la description et l'illustration manquent de rigueur : la belle idée finale, par exemple (le héros traverse la ville en guerre, son amie morte dans les bras) avait besoin de plus de culot pour être recevable. Ni tout à fait crédible si l'on s'en tient au premier degré de réalité, ni suffisamment surréaliste pour transcender la situation même, cette séquence est à l'image du film tout entier : entre deux chaises, l'analyse globale ne trouvant jamais dans la mise en scène les forces qui auraient pu la valoriser.

Gaston Haustrate

MORA. France, 1982, couleur, 35 mn. Réal. : Léon Desclozeaux. Sc. : Léon Desclozeaux, Michael Lonsdale. Ph. : Roberto Locci. Mont. : Paolo Boccio. Mus. : E. et L. Macchi. Prod. : Zeaux Productions. Int. : Philippe Léotard, Ariel Besse, Patrick Bouchitey, Stefana Casini, Pamela Pratti.

MÊME LES MOULES ONT DU VAGUE A L'AME

film collectif

C'est un lieu commun de dire aujourd'hui qu'en France le court métrage se porte mal. Des tentatives régulières se déroulent pour tenter d'endiguer cette tendance. Ainsi, il y a une dizaine d'années étaient sorties sur les écrans parisiens deux séries dont **Sept réalisateurs en colère.** Il serait intéressant de retrouver les noms des cinéastes composant ces programmes, certains étant sans doute aujourd'hui célèbres. **Même les moules ont du vague à l'âme** est un ensemble de sept courts métrages réalisés par sept réalisateurs de moins de trente ans. Le point commun est l'humour et certains n'en manquent pas et de réelles capacités de mise en scène se font jour. Aussi, retenons ces noms : Manuel Boursinhac, Anne Le Monnier, Sylvain Madigan, Philippe Bensoussan, Gérard Krawczyk, Serge Dubor, Arthur Joffé. Peut-être que demain...

Pierre Borker

MÊME LES MOULES ONT DU VAGUE A L'ÂME. « Jamais battu ». France, 1981, coul., 35 mn, 3'30. Réal. : Manuel Boursinhac. Scén. : Jean Teule, M. Boursinhac. Ph. : Benoît Gueudet. Mont. : Joëlle Barjolin. Prod. : Berthemont. Prod. Int. : Octave Parant, Sophie Negrier. « Happy End ». Fra., 1979, coul., 35 mm, 11'. Réal. et scé., : Anne Le Monnier. Ph. : Serge Bourdelon. Mont. : François Dupeyron. Prod. : Les films du Centaure. Int. : Gorgos Orphanos. « Ne me parlez plus jamais d'amour ». Fr., 1980, coul., 35 mn, 16'. Réal. : Sylvain Madigan. Scén. : S. Madigan, Patrick Besson. Ph. : Romain Winding. Son : Gérard Lecas. Mont. : Alain Bonhomme. Int. : Jeanne Herviale, Catherine Serre, J.C. Vogel, Gilaine Gille, J.-L. Autret, F.A. Loux, René Marquant. « Bluff ». Fr., 1982, 35 mm, coul., 14'. Réal. : Philippe Bensoussan. Scén. : Ph. Bensoussan, J.L. Bachelier. Ph. : Eric Guichard. Mont. : M. J. Yoyotte. « The Subtle Concept (Subtil concep) ». Fr., 1980-81, 35 mn, nb., 20'. Réal. et scén. : Gérard Krawczyk. Ph. : Giacinte Pizzuti. Son : Didier Lesage. Mont. : Alberto Yacellini. Mus. : Max Steiner. Int. : Ed Marcus, Nicholas Bang, Daniel Crohen, Rebecca Pauly, Allan Wenger. (Version anglaise S.T.F.) « Paysage avec un prince charmant ». Fr., 1978, coul., 35 mm, 20'. Réal. et scé. : Serge Dubor. Ph. : Daniel Lacambre. Son : Henri Roux. Mont. : Monique Prim. Prod. : Charlie Bravo. Int. : Jean Sainati, Gabrielle Yurkievitch. « La Découverte ». Fr., 1980, nb, 35 mm, 17'. Réal. et scén. : Arthur Joffé. Ph. : Georges Campana. Mus. : Kolinka Dupin. Prod. : Les Films du sabre. Int. : Dominique Pinon, Sylvie Nordheim, Roland Amstuz. Diffusion : Studio 43.

Sortie à Paris : le 27 octobre.

LE GENDARME ET LES GENDARMETTES

de Jean Girault et Tony Aboyantz

Il n'y a a pas lieu de s'indigner. Il n'y a pas lieu de se réjouir. Nous avons là un gendarme qui retourne aux sources. C'est dire que, si l'on veut être surpris, il vaut mieux aller regarder ailleurs.

En effet, ce dernier gendarme est celui qui affiche le plus de ressemblance avec le premier de la série. Il n'y a ni exotisme (New York, on s'en souvient), ni sauce science-fictionnelle (les extra-terrestres, on s'en souvient aussi). Ici tout se passe à Saint-Tropez ou dans les environs de Hyères, il n'y a ni voyages, ni rencontres du premier, deuxième ou troisième type.

Le point de départ est rationnel, plausible : quatre gendarmettes viennent en stage dans le Var. Certes, elles sont un peu trop jolies pour être vraies, mais on est au cinéma, alors... Et le film manquant plutôt d'atouts, on ne va pas se plaindre d'un supplément de minois décoratifs (on ne trouve plus ici Maria Pacome qui, dans **le Gendarme de Saint-Tropez**, incarnait une dame à la nymphomanie plutôt amusante).

Dans ce dernier gendarme, il est question d'une machine qui sait tout, qui répond a tout. Un ordinateur, en somme. Le film, standard au possible, semble avoir été fabriqué selon la volonté d'une « impersonnalité ». On en vient même à s'étonner que Jean Girault ait pu mourir pendant le tournage. On cherche en vain quelqu'un derrière la caméra. Que le film ait été terminé par Tony Aboyantz (l'assistant de Girault) ou par Louis de Funès lui-même, voilà bien une chose qui importe peu. Dès lors qu'on a entrepris d'user un filon jusqu'à la corde, qu'on applique de la manière la plus convenue une recette, connaître le nom du maître d'œuvre n'est pas indispensable.

Voir ce film un mercredi après-midi, c'est être entouré d'enfants de trois à huit ans qui, à chaque grimace de Fufu, rient aux éclats ou poussent des hurlements de jubilation. Ça peut plaire, si l'on est un tendre. On sort de la salle en se figurant avoir passé un moment dans un music-hall qui aurait programmé pêle-mêle Guignol, Chantal Goya, Carlos.

Glissements progressifs des matinées enfantines...

Michel Mahéo

LE GENDARME ET LES GENDARMETTES. France, 1982, couleur, 1 h 42. Réal. : Jean Girault, Tony Aboyantz. Ph. : Jean Boffety. Son : Paul Laine. Décors : Sydney Bettex. Mont. : Michel Lewin. Mus. : Raymond Lefèvre. Prod., distr. : S.N.C. Int. : Louis de Funès, Michel Galabru, Maurice Risch, Guy Grosso, Patrick Préjean, Catherine Serre, Babeth.

Sortie à Paris : le 6 octobre.

CLASSE 1984

de Mark Lester

Disons nettement les choses pour commencer : **Class 1984** est un film parfaitement ignoble, et que rien ne vient justifier à aucune seconde.

Il faudrait créer une nouvelle catégorie de films (à côté de « comédies », « westerns », « fantastiques », « pornographiques », etc.) : les « films de sang ». **Class 1984**, malgré les quelques alibis mis en avant par son auteur, n'est rien d'autre qu'un film de sang.

Les alibis : les problèmes de la violence dans les « high Schools ». Mark Lester reprend froidement les grandes lignes du scénario de **Blackboard Jungle**, mais beaucoup de choses ont changé en trente années ou presque, pas seulement au niveau de l'éducation, mais à celui de la manière de concevoir et de faire des films. **Class 1984** n'est plus, d'un bout à l'autre, qu'une caricature grotesque.

Les quatre « punks » sont encore plus ridicules que ceux que mettent en scène les publicistes délirants de **Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux !** de Coline Serreau, où l'intention de parodie et de dérision avait au moins le mérite d'être évidente dès le départ. Mark Lester en fait des monstres purs et simples.

Le héros de l'histoire, celui qui reprend, en quelque sorte, le rôle de Glenn Ford dans le film de Brooks, c'est un professeur de musique musclé qui, poussé à bout, va régler ses comptes lui-même. On lui trouve quelques motivations (ou excuses, comme vous voulez) : il est beau, il aime la musique, sa femme est enceinte, on la lui viole, on rend fou son meilleur copain. Il ne lui reste plus qu'à découper un des quatre punks à la scie électrique, à brûler le deuxième vivant, à écraser la troisième (eh oui, il y a une femme dans cette sinistre bande !) avec sa voiture et à pendre le quatrième, le plus dangereux.

A côté de ces joyeusetés, les pourtant ridicules **Mad Max I** et **II** prennent des allures de bandes dessinées pour enfants. **Class 1984** remporte un gros succès. C'est le contraire qui nous aurait étonné.

Dominique Rabourdin

CLASS 1984. USA, 1982, Eastmancolor, 1 h 38. Réal. : Mark Lester. Scén. : M. Lester, John Saxon, Tom Holland, d'après une histoire de T. Holland. Ph. : Albert Dunk. Mus. : Lalo Schifrin. Chans. : « I am the Future » chantée par Alice Cooper. Prod. : Arthur Kent. Dist. : UGC-Europe 1. Int. : Perry King, Merrie Lynn Ross, Roddy McDowall, Timothy van Patten, Stefan Arngrim, Michael Fox, Keith Knight, Lisa Langlois, Nell Clifford, Erin Flannery, David Gardner.

Sortie à Paris : le 29 septembre.

LETTRE A FREDDY BUACHE

de Jean-Luc Godard

J'ai longtemps écouté le *Boléro* de Ravel d'une manière que je juge aujourd'hui incorrecte. Je subissais une sorte de griserie due à l'augmentation progressive des instruments reprenant le thème. Depuis quelque temps, seul le motif du début me convient, tout le reste me semble pompeux et grandiloquent. Voilà ce qui me revenait en mémoire en voyant le court métrage de Jean-luc Godard issu d'une commande de la ville de Lausanne. Nous nous interrogions déjà dans ces colonnes à propos du film **Trop tôt, trop tard** de Jean-Marie Straub et Danielle Huillet : la vraie crise du cinéma n'est-elle pas une crise de colique ? La diarrhée d'images est-elle irréversible ?

C'est du moins la question que se posent quelques rares auteurs. Une surabondance de plans, de mouvements de caméra, de discours et de musiques redondants nous submergent et nous accablent de supposées significations. La quantité se veut qualité. Godard est depuis longtemps obsédé par ce problème, qui déclare dans son livre « Introduction à une véritable histoire du cinéma » que ce qui lui importait était d'en dire le moins possible : interrogé sur la guerre des Malouines par le journaliste Ph. Labro, il réussit lors d'un journal télévisé à faire avouer à celui-ci que ce jour-là, il n'avait rien à dire (alors que « l'information » portait sur des rumeurs).

Il s'agit donc d'imposer un ralentissement à ce débit en s'en prenant non seulement à la représentation mais aussi au sacro-saint rythme des 24 images par seconde. Ainsi ce retour persistant au mouvement saccadé de l'image par image depuis **Sauve qui peut (la vie)** qui tente de mettre en évidence l'immobilité comme source de fiction. Et Godard de citer les quelques photos rapportées des planètes lointaines par les sondes et sur lesquelles des scientifiques travaillent plusieurs années.

Peut-être, et c'est la seule réserve que nous émettrons, y a-t-il un risque à vouloir stopper brutalement la machine sans bien percevoir la possible résolution de la contradiction : le cinéma de Godard démonte et expose les méfaits du mode dominant de représentation, celui des Straub propose déjà une autre représentation. C'est peut-être pourquoi on sent chez le premier quelque chose d'assez proche du découragement et de l'aveu d'impuissance. Cependant, rarement sentiment aura été aussi productif d'interrogations passionnantes.

Pierre Borker

BUTTERFLY

de Matt Cimber

Sorti à Paris en plein été, le film de Matt Cimber a été accueilli avec indifférence ou mépris, voire même avec une très nette hostilité. On l'a écrasé en prétendant que ce n'était ni du Kazan ni du Kubrick. Pourquoi ces deux références ? Tout simplement parce que l'héroïne de **Butterfly** évoque à la fois **Baby Doll** et **Lolita.**

Tiré d'un roman de James Cain, la réalisation de Cimber ne doit rien aux titres quasi mythiques cités à l'instant. **Butterfly** a sa propre respiration, faite d'audace et de pudeur. Puisque mille références ont été déversées sur ce film — et toujours en défaveur de celui-ci —, allons-y de celles qui, nous semble-t-il, le mettront à sa véritable place. Cimber adaptant Cain c'est un peu l'anglais Christopher Miles qui, dans **la Vierge et le gitan**, se penchait sur Lawrence. Certes les deux univers ne sont pas à rapprocher (encore que l'on y parle avec autant de force de la passion, de l'instinct, des préjugés sociaux), mais les deux réalisateurs ont en commun la même attitude vis-à-vis du texte, le même talent pour restituer la moiteur des corps, la violence des paysages, la mascarade sociale.

On sait que dans **Butterfly** Orson Welles interprète le rôle épisodique d'un juge. Il a deux scènes. Finalement c'est peut-être sa présence qui a fait le plus de mal à la carrière française du film. Comme il est entendu ici que le Welles-comédien ne joue que dans des conneries, on s'est peut-être abstenu de regarder le travail de Cimber de plus près.

Le film n'est pas parfait : une certaine théâtralité l'empâte quelquefois, mais une bonne utilisation des extérieurs atténue ce défaut. On pense à du Martin Ritt (en mieux, souvent). Reste à savoir si Ritt est intéressant ou pas.

Stacy Keach réussit à être aussi sublime ici que chez Huston.

Michel Mahéo

BUTTERFLY (Butterfly) USA, 1981, couleurs, 1 h 44. Réal. : Matt Cimber. Scén. : M. Cimber, J. Goff, d'après le roman de James M. Cain. Ph. : E-van der Enden. Mus. : Ennio Morricone. Prod. : Par-Par. Dist. : Gaumont. Int. : Stacy Keach, Pia Zadora, Orson Welles, Stuart Whitman, James Franciscus, Edward Albert, Lois Nettleton, Ed. Lamey.

N.B. Dans le cadre du même programme, le Studio 43 ressort en compagnie de ce film **Ici et ailleurs** du même auteur (pour lequel nous renvoyons le lecteur à l'article de Jacques Grant : *Cinéma* n° 214, p. 112) et **Inventaire Lausannois** d'Yves Yersin qu'il sera intéressant de comparer avec la **Lettre.** (Voir *Cinéma*, n° 283-284, p. 42).

EN QUATRIEME VITESSE

de Robert Aldrich

Ce film de 1954 est un de ceux qui laissent une curieuse impression. Non pas une rupture novatrice, mais, dans le cadre d'une série B, une liberté de traitement qui ne laisse pas indifférent. On rencontre parfois de ces auteurs (pour la plupart sans grande postérité) qui, libérés d'une tutelle trop pesante de la production se permettent quelques débordements. Aldrich n'est pas resté sans postérité mais ce film nous semble exemplaire ; plus retors en tous cas que ses deux grands produits de l'époque, **Attack** et **le Grand couteau.**

L'originalité ne réside pas dans le thème car, comme l'écrivait Claude Chabrol à l'époque : *« Crise du sujet, dit l'honnête homme ! Comme si les sujets n'étaient pas ce que les auteurs en font »* (1). En effet, le thème de ce film a été maintes fois traité et c'est sur ce canevas qu'est brodée la plupart des histoires de « détective » dans le cinéma américain : l'accession du simple mortel au savoir des dieux. Ou comment un « privé » se retrouve mêlé à une sombre histoire d'espionnage autour d'un secret d'état (à l'époque) : le feu nucléaire.

Cette vision prométhéenne, Aldrich semble la prendre en compte systématiquement en tirant ses effets de la confrontation d'éléments « humains » et de symboles divins : citons particulièrement la scène finale où se trouvent en présence un dieu et une « mortelle ». Tous deux parlent un langage différent et quand la belle créature parle de partage d'un butin impartageable (pour cause !), le potentat lui répond en invoquant Méduse et Pandore.

Ce film laisse l'image d'un éclair brutal, sans doute parce que les acteurs comme les personnages du film sortent et replongent dans le néant (nous savons aujourd'hui qu'aucun n'a vraiment eu une grande carrière). Terminons avec Chabrol : *« Ici le sujet habituel de la série policière d'antan est traité en dehors de l'écran et résumé à voix basse pour les nigauds ; il s'agit de quelque chose de plus sérieux et défilent à vive allure des images de Mort, de Peur, d'Amour et d'Epouvante. Ils sont pourtant tous là : le détective de choc au nom connu, les gangsters atomiques à la mie de pain, les flics, les belles filles en maillot de bain et la meurtrière oxygénée. Qui les reconnaîtrait, qui n'aurait honte de les reconnaître, démasqués, jaugés, ces sinistres amis d'autrefois ? »*

Pierre Borker

(1) « Evolution du film policier », *Cahiers du cinéma*, n° 54, Noël 1955.

BUTTERFLY

CLASSE 1984

EN QUATRIEME VITESSE
(scène de tournage avec le réalisateur)

EN QUATRIEME VITESSE (Kiss me deadly). USA, 1955, noir et blanc, 1 h 45. Réal. : Robert Aldrich. Sc. : A. I. Bezzerides, d'après le roman de Mickey Spillane. Ph. : Ernest Lazlo. Mus. : Frank De Vol. Prod. : Robert Aldrich. Dist. : Artistes Associés. Int. : Ralph Meeker, Maxime Cooper, Marian Carr, Cloris Leachman, Gaby Rodgers.

Sortie à Paris : le 13 octobre.

POLTERGEIST

de Tobe Hooper

Ecrire dans un mensuel comporte quelques avantages appréciables : venant après les quotidiens, les hebdos, les radios et les télés, je ne me sens pas obligé d'expliquer, pendant deux ou trois pages, ce que sont les Poltergeist, ni de me lancer dans un cours de parapsychologie (ce qui me poserait, soyons honnête, quelques problèmes).

Grâce à Steven Spielberg, tout le monde sait maintenant qu'un Poltergeist *« est un mot d'origine allemande se traduisant par fantôme bruyant et turbulent »*, et que le film du même nom raconte l'histoire d'une famille d'Américains moyens dont la petite fille est enlevée par un de ces fantômes.

La réputation de Spielberg étant solidement établie, on a appris également que le film est d'une très grande efficacité, que les effets spéciaux en sont très spectaculaires et réussis, et que le succès est considérable. Toutes ces précisions ayant été données, on pourrait souligner encore une fois la qualité cinématographique de l'entreprise, et en rester là.

Il reste cependant, dans le succès démesuré (moins que celui de **E.T.**, mais nous y reviendrons) de **Poltergeist**, quelque chose d'étrange qui mérite que l'on s'y arrête. Pourquoi les histoires de fantômes remportent-elles un succès aussi énorme depuis, par exemple, **Rosemary's Baby** et **l'Exorciste** ? Pourquoi un genre comme le fantastique est-il devenu aussi populaire ? Pourquoi les films fantastiques ne sont-ils plus seulement des séries B ou Z comme autrefois ? Pourquoi le western a-t-il pratiquement disparu ?

La réponse, un peu simpliste, est qu'il s'agit d'un phénomène de civilisation, et que le mérite de Spielberg et de quelques autres est d'être assez malins pour faire des films très exactement contemporains, c'est-à-dire répondant le plus précisément possible aux besoins d'une clientèle dont la demande a été minutieusement analysée.

Je ne sais pas très exactement comment travaille Spielberg, qui semble avoir en mains toutes les clés du succès (**Jaws, les Aventuriers de l'Arche perdue, Poltergeist** et **E.T.** en sont les preuves très largement suffisantes), s'il met ses « données » sur fiches perforées et confie tout cela à un ordinateur, mais ce qui me semble le plus remarquable, dans **Poltergeist**, c'est son habileté. Tout est à sa place, le moindre effet est très exactement situé, il est impossible de ne pas marcher.

Du travail très, très bien fait, ce qui nous étonne de la part de Tobe Hooper, à qui Spielberg a confié la réalisation (il n'est officiellement que producteur et scénariste) et qui ne nous avait pas jusqu'à présent donné l'impression de faire dans la finesse et la subtilité (ni **Massacre à la tronçonneuse**, ni **Salem's Lot**, ni **Massacres dans le train fantôme** n'avaient été remarqués sous cet angle-là).

Mais **Poltergeist** ressemble beaucoup plus à du Spielberg qu'à du Hooper, heureusement d'ailleurs, et la seule séquence qui porte indiscutablement la marque de l'auteur de la série des massacres, la scène finale, qui voit les morts sortir de leurs tombes dans une atmosphère complètement grand-guignolesque, détonne complètement par rapport au reste du film.

Parce que pendant une heure et demie, **Poltergeist** est un film assez subtil, assez intelligent et même, par moments, très émouvant. Spielberg a eu une idée très curieuse : les Poltergeist communiquent avec les humains (et plus particulièrement avec une petite fille très réceptive) par l'intermédiaire de la télévision, quand elle reste allumée après les émissions.

La petite fille est la petite américaine blonde typique, qui vit avec son papa, sa maman et son grand frère dans une jolie maison, construite dans un joli lotissement de Californie : une famille de rêve et une vie de rêve.

L'erreur vient d'un promoteur qui a fait construire cette maison sur l'emplacement d'un ancien cimetière et finira par avouer qu'il a bien transféré les pierres

Poltergeist (la Vengeance des fantômes)

tombales, mais laissé les ossements sur place. D'où la « vengeance des fantômes », et l'enlèvement de la petite fille, présente mais invisible dans la maison, et qui ne peut plus communiquer (avec sa maman seulement) que par la télévision...

La séquence-clé du film, et la plus réussie, est celle où un médium réussit à faire revenir la petite fille chez ses parents : l'amour maternel est alors plus fort que les fantômes (*« je ne peux rien sans votre force et sans votre amour »*, dit la médium à la maman), tout baigne dans une lumière merveilleuse et une musique d'église, on retrouve l'enfant accrochée à sa mère, comme une seconde naissance (*« elle a traversé mon âme »*, dit la mère), on essuie furtivement une larme, et l'on croit le film terminé. On n'a pratiquement pas encore vu les fantômes, juste leurs manifestations et l'on trouve ça assez intelligent de la part de Spielberg.

Mais ce n'est pas du tout terminé ! Et c'est alors que se justifie totalement la présence de Tobe Hooper. Après ce que la séquence précédente avait d'idyllique, on va retomber dans l'horreur absolue : les fantômes vont essayer de reprendre la petite fille et son frère et, cette fois, on va les *voir*.

Inutile de préciser qu'à ces moments-là, on ne frôle plus le ridicule, mais qu'on y tombe complètement. Quelques grosses bouches sanguinolentes, sorties tout droit d'un Tex Avery, éxécutent des mouvements bizarres, et des squelettes boueux sortent d'une piscine en construction. La maison elle-même disparaît, littéralement aspirée, sous les yeux des voisins affolés qui ont tout de même mis plus d'une heure quarante à comprendre qu'il se passait de drôles de choses chez la famille Freeling.

Le macabre le plus sanglant succède pratiquement sans transition à un fantastique subtil et presque émouvant. Ce qui explique sans doute le succès du film (il y en a pour tous les goûts) et le curieux mariage Spielberg-Hooper.

On regrette trop souvent de ne pas être surpris au cinéma, de même que le manque d'imagination des auteurs de films : **Poltergeist** a au moins le mérite de ne pas encourir ces reproches. Spielberg n'a pas voté son succès.

Dominique Rabourdin

POLTERGEIST (La Vengeance des Fantômes). USA, 1982, couleur, 1 h 54. Réal. : Tobe Hooper. Sc. : Steven Spielberg. Ph. : Matthew F. Leonetti. Son : Art Rochester. Mont. : Michael Kahn. Mus. : Jerry Goldsmith. Déc. : James H. Spencer. Prod. : Steven Spielberg. Dist. : CIC. Int. : Craig T. Nelson, Jobeth Williams, Beatrice Straight, Dominique Dunne, Oliver Robins.

Sortie à Paris : le 20 octobre.

DESCENTE AUX ENFERS

de Gary A. Sherman

Gary A. Sherman connaît son boulot. Il est même, disons-le, très doué. Sa réalisation, nerveuse, efficace, n'est jamais défaillante. Il est dommage que ce qu'il nous raconte ne soit pas d'un intérêt colossal. Un psychopate veut envoyer « ad patres » une péripatéticienne. On a vu ça cent fois au cinéma ou à la télévision. On rage de voir un tel talent se mettre au service d'une histoire aussi bateau. Et sérieusement, même si une mise en scène peut tout, comment transcender la vacuité ?

Cependant la catastrophe est évitée. Le film de Gary A. Sherman peut se voir comme un passionnant documentaire sur le Los Angeles by night du début des années 80. (Un peu comme on peut voir **Blade Runner** comme un reportage sur L.A. année 2019).

Il est à remarquer que San Francisco n'est plus, dans les fictions (ou prétendues telles) cinématographiques, le numéro 1 des villes californiennes. Il y a dix ans, c'était encore la ville chérie des cinéastes « polardisés » pour la bonne raison que l'on pouvait, grâce à ses rues montagnes-russes, y filmer des poursuites de voitures hyperboliquement spectaculaires. Il semble que Los Angeles ait davantage, aujourd'hui, la faveur des scénaristes et des cinéastes.

Pour en finir avec **Descente aux enfers** (il semble que certaines salles, en province, préfèrent le titre original, plus alléchant : **Vice Squad**), il nous faut admettre que si le film s'inscrit dans le courant de la violence en veux-tu-en-voilà, il n'est pas répugnant. Certes, c'est probablement un peu pute, mais ce n'est ni aliénant, ni vomitif, ni gratuit, ni fascisant. Point trop de malhonnêteté. Cela mérite d'être signalé.

Michel Mahéo

DESCENTE AUX ENFERS (Vice Squad). USA, 1982, couleurs, 1 h 37. Réal. : Gary A. Sherman. Scén. : S. Howard, K. Peers, R. Vincent O'Neal. Ph. : John Alcott. Mus. : Keith Rubinstein. Prod. : S. Howard, H. Leispre Corp. Dist. : SN Prodis. Int. : Season Hubley, Gary Swanson, J.D. Hauser, Joseph di Giroloma, Maurice Emmanuel, Nina Blackwood, Pepe Serna, Kelly Piper.

Sortie à Paris : le 4 août.

STAR TREK II
LA COLERE DE KHAN

de Nicholas Meyer

Les films se suivent et se ressemblent, et c'est à se demander s'il est bien utile de rassembler régulièrement des équipes hautement compétentes pour filmer les mêmes éternels plans de maquettes de vaisseaux spatiaux en orbite autour de planètes inconnues.

Quelques détails changent parfois, et la coupe des uniformes des guerriers de l'espace peut comporter quelques variantes, mais pas au point de permettre de distinguer les héros de **Star Trek I** ou **II** de ceux de **Galactica** ou du **Trou noir**, sans parler de **Star Wars**, naturellement. Voilà du cinéma gadget, et rien d'autre, qui n'a que rarement le mérite d'être insolite, et dont tout effet de surprise finit par être banni.

L'uniformité des accessoires est telle qu'il faudrait se rattraper sur les scénarios. Mais à de très rares exceptions près, (**Star Wars I, Alien, Blade Runner**) les auteurs, eux aussi, se suivent et se ressemblent. Tant que la bataille dans l'espace sera considérée comme l'inévitable sommet de l'œuvre, il n'y aura pas grand chose à espérer d'un genre qui fonctionne, comme nul autre, sur des archétypes.

Ceci est essentiellement valable pour les produits de série. Mais à partir d'un certain niveau de budget, les producteurs sont obligés d'être ambitieux. La quête sans fin des navigateurs de l'espace doit déboucher sur quelque chose de nouveau. Depuis Kubrick et **2001**, les spécialistes du genre rêvent tous d'éternité. C'est la lutte du bien et du mal, l'appel à la Force ou à l'on ne sait trop quelle entité, la croyance ultime en l'existence de l'âme et en un monde meilleur, l'au-delà de la mort, etc. On devinait plus ou moins la Sainte Trinité à la fin du **Trou noir**. Tout baigne dans une vague religiosité (matinée de patriotisme) et la métaphysique envahit les écrans.

Star Trek II, se voulant encore plus fort et plus impressionnant que ses prédécesseurs, va encore plus loin : les Terriens et leurs alliés se battent pour leur dernière invention, le projet « Genesis ».

« *Le projet Genesis* (je cite le scénario) *est un moyen technique de donner la vie à partir du néant ; le pouvoir de création* ». Genesis — c'est-à-dire Dieu — tient dans un vulgaire container métallique. Les Terriens préfèreront le détruire que le laisser tomber aux mains de leur ennemi mortel, Khan, dont le côté diabolique est fortement souligné.

Le tout est réalisé avec un sérieux imperturbable et un soin extrême par Nicholas Meyer dont on n'avait pas oublié le curieux **Time after Time** (**C'était Demain**), en tout cas plus original. Mais sur **Star Trek II**, Meyer est réalisateur, et non pas scénariste. Son travail est celui d'un super-technicien idéalement anonyme. On ne voit aucune différence entre son style et celui de Robert Wise, qui avait réalisé **Star Trek I**.

Ces réserves faites, il faut avouer que **Star Trek II** comporte quelques moments réjouissants. L'idée des « perce-oreilles » agissant à volonté sur le cerveau de leurs victimes, mais incapables de faire oublier leur sens du devoir aux officiers américains (pardon : terriens) n'est certes pas originale (**Alien...**), mais elle est amusante.

Amusant aussi que le vaisseau spatial des Terriens s'appelle l'« Enterprise », comme le plus célèbre porte-avions américain, et que les méchants se distinguent d'abord par la longueur de leurs cheveux. La coupe militaire finit toujours par triompher. L'ordre règnera dans le futur.

Dominique Rabourdin

STAR TREK II - LA COLERE DE KHAN (Star Trek : The Wrath of Khan). USA, 1982, couleur, 1 h 52. Réal. Nicholas Meyer. Sc. Jack B. Soward. Ph. : Gayne Rescher, ASC. Son : Glenn Glenn. Mont. William P. Dornisch. Mus. : James Horner. Déc. : Joseph P. Jennings. Prod. : Paramount. Distr. CIC. Int. : William Shatner, Leonard Nimoy, DeForest Kelley. James Doohan, Walter Koenig.

Sortie à Paris : le 20 octobre.

Star Treck II : « *Les méchants à cheveux longs* »

MERE JEANNE DES ANGES

de Jerzy Kawalerowicz

Kawalerowicz fut — faut-il le rappeler ? — un des espoirs du jeune cinéma polonais dans les années 50. Ce film, surtout, lui conquit l'attention de la critique, même si son sujet et le style de mise en scène firent faire, Dieu sait pourquoi, la grimace à quelques-uns. Adaptation d'un roman qui transpose en Pologne, à la même époque, un épisode, ou plutôt l'ambiance de la folle vie mystique des possédées de Loudun (dont Ken Russel se régalera plus tard, moitié « chez Michou », moitié au Grand Guignol), **Mère Jeanne des Anges** fait litière des falbalas et de la sorcellerie bon marché pour réussir une peinture — d'ascète raffiné — qui renvoie chaque personnage à son mystère et le dogme à son échec.

Triomphe du mal sur l'amour ? De l'aveuglement sur la liberté d'aimer ? De la folie sur la sainteté ? On peut tout à loisir et sans risque d'y perdre son temps analyser une œuvre apparemment linéaire et pourtant constamment baignée d'ambiguïté, d'une grande et subtile théâtralité, et si simple dans sa trame.

Le père Suryn prend, par amour, les péchés de la supérieure du couvent en folie, et se damne, tuant à la hache deux valets de ferme, pour la sauver. Le vrai père Surin (sans « y ») s'il sombra des années durant dans la démence, ne tua, je crois, personne. Les curieux, s'il en est à ce point, pourront se référer à une *Vie du père Surin* publiée il y a bien longtemps à la Pipe en écume, par Robert Kanters, et bien sûr introuvable... Mais, au moment où l'on réédite dans sa version intégrale *Sous le soleil de Satan*, le roman de Georges Bernanos (1), où la sainteté rencontre le Malin, on ne peut qu'aller revoir **Mère Jeanne des Anges.**

L'écriture filmique n'a pas subi de mauvais vieillissement. L'aisance avec laquelle la caméra attrape les gestes, les regards, partage l'image en ces nappes d'ombre et de lumière qui, *ailleurs*, se partagent aussi les âmes affrontées, cette souplesse, jamais mièvre, ni même décorative, nous séduit toujours. Et cette dernière figure, à « la frontière du noir et du blanc », du père Suryn, dressée comme un religieux de Zurbaran, la hache à la main, telle l'incarnation du dogme devenu fou...

Prix spécial du Jury à Cannes en 1961, ce beau film reste une date dans l'histoire du cinéma polonais, une œuvre riche d'enseignements, qui ne se laisse pas réduire à des analyses simplificatrices.

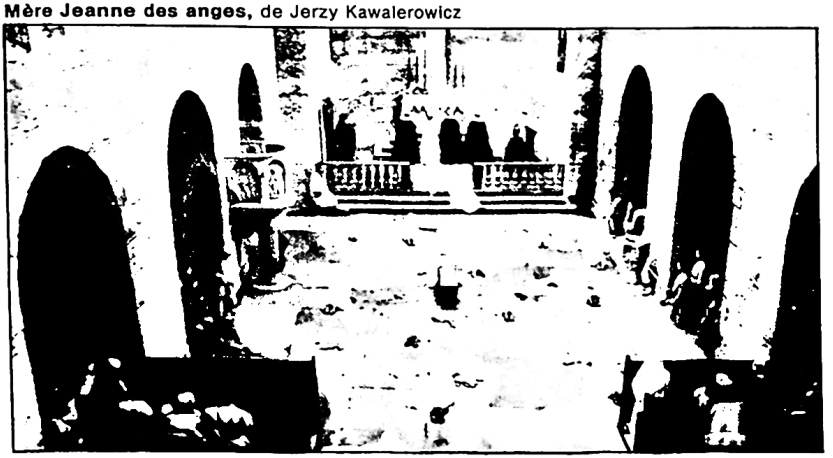
Claude Michel Cluny

(1) Editions Plon.

MERE JEANNE DES ANGES (Matka Joanna od Aniolow). Réal. : Jerzy Kawalerowicz. Scén. . K.K. et Tadeusz Konwicki, d'après un roman de Jaroslaw Iwaskiewicz. Ph. : Jerzy Wojcik. Déc. : Roman Mann et Tadeusz Wybult. Mus. : Adam Walacinski. Prod. : Film Polski-Warszawa et Kadr. Distr. : Gérick Films. Int. : Lucyna Winnicka (Mère Marie-Jeanne des Anges), Mieczyslaw Voit (le Père Suryn), Anna Ciepielewska (Sœur Marguerite), Stanislaw Jasuikiewicz (le Chambellan), Kazimir Fabisak (le vieux curé), Maria Chwalibog (la servante de l'auberge), Zygmut Zintel (Wolodkiewicz).

Sortie à Paris : le 13 octobre.

Mère Jeanne des anges, de Jerzy Kawalerowicz



TOUTE UNE NUIT

de Chantal Akerman

Toute une nuit d'été de désirs, d'insomnies, de coups de foudre, de découvertes sexuelles, d'attente... de bribes de tout cela plutôt, puisque Chantal Akerman a choisi de ne rien raconter, d'éclairer, dans sa ville natale, Bruxelles (mais dans n'importe quelle autre grande ville, on aurait pu faire la même chose), les morceaux éclatés d'un puzzle nocturne, qui, réunis, ne feraient d'ailleurs pas une histoire mais un paysage.

Film-paysage, pourquoi pas ? D'autres, Marguerite Duras par exemple, excellent à peindre les lieux du désir. Je ne pense pas que cela soit le cas de Chantal Akerman qui hésite à tout instant (cela fait à la fois le charme et le côté irritant de son film) entre le réalisme le plus plat (le ventre éclairé du buveur de bière dans sa cuisine par exemple, ou la recherche tâtonnante d'un médicament par l'insomniaque), le lyrisme (deux ou trois scènes de danse sont remarquables et particulièrement ratée — quant à la conversation Véronique Sanson — les autres s'enlisent), la licence poétique (la dérive littéraire d'Aurore Clément est, elle, franchement ratée — quand à la conversation téléphonique à laquelle elle ne répond que par « oui », on dirait un écho médiocre de Zouc).

L'effet reste ambigu. C'est une nuit chaude et orageuse et qui ne finit pas ; mais si le film (1 h 30) donne aussi l'impression de ne devoir jamais finir, il n'est pas certain du tout que cela soit tout à fait voulu par la réalisatrice...

A des instants intenses s'opposent des facilités, voire des platitudes ; les statistiques expliqueraient certes les répétitions, mais notre sensibilité n'a que faire de ces statistiques.

Chantal Akerman tente de nous faire saisir l'inextricable dialectique désir/sentiments, mais ne réussit, la plupart du temps, qu'à mettre l'accent sur le désir, son caractère automatique, voire physiologique.

La systématisation des coups de foudre, l'absence quasi totale du langage (pratiquement pas de dialogues, quelques monologues ou injonctions, les paroles de deux chansons (dont l'une en italien, importante et répétée), l'omniprésence de la chaleur et l'attente fiévreuse de l'orage (déjà très souvent utilisées au cinéma auparavant) renforcent les sensations purement physiques.

On aura compris que c'est un film devant lequel on a du mal à prendre position. Ce serait un recueil de poèmes, on le prendrait, on le quitterait, on s'attarderait ou l'on reviendrait sur les moments intenses, on passerait plus vite ailleurs ; malheureusement, la lecture d'un film impose la linéarité, même aux puzzles les plus échevelés, et ils n'y gagnent pas toujours.

L'entreprise est à la fois sympathique et irritante, comme si la réalisatrice dissimulait sous l'audace réelle (pas d'acteurs utilisés comme tels, pas de dialogues, rien à quoi se raccrocher...) mais relative (fausse nouveauté, procédés, répétitions) de la forme, un laisser-aller (relatif lui aussi, mais certain) de la construction.

Mireille Amiel

TOUTE UNE NUIT. Franco-belge, 1981-82, couleur, 1 h 30. Réal., sc. : Chantal Akerman. Ph. : Caroline Champetier. Son : Ricardo Castro. Déc. : Michèle Blondeel. Mont. : Luc Barnier. Prod. : Paradise Films, Avidia Films. Distr. : Gerick Distribution. Int. : Angelo Abazoglou, Frank Aendenboom, Nathalia Akerman, Véronique Alain, Paul Allio, Jacques Bauduin.

Sortie à Paris : le 27 octobre.

Toute une nuit :
« Sympathique et irritant... »

Monsieur Cinéma

Avec Les Fiches de Monsieur Cinéma devenez incollable sur tout le cinéma.

Tout ce que vous vouliez savoir sur le cinéma et que l'on ne vous avait pas encore dit, vous allez le découvrir avec Les Fiches de Monsieur Cinéma mises au point par Pierre Tchernia et Jacques Rouland. Avec eux, vous saurez tout sur le cinéma de papa, le ciné d'aujourd'hui et le cinoche de demain. Tous les mois, 50 fiches de Monsieur Cinéma. Très claires et précises présentant des photos illustrant le film ou l'artiste ou le réalisateur, ces fiches vous informent sans blabla inutile sur les nouveaux films, sur les grandes reprises et sur l'anthologie du Cinéma.

Mois après mois, vous vous constituez avec Les Fiches de Monsieur Cinéma, une encyclopédie vraiment vivante. Et très bientôt, vous serez incollable.

Les fiches films.

Autant en emporte le vent, La ruée vers l'or, Barry Lyndon etc... Des classiques bien sûr. Mais qui est responsable du scénario, de la musique, du montage et de la mise en scène? Les fiches vous répondent et vous racontent aussi la petite histoire de ces grands films.

Les fiches stars.

De Mae West à Marilyn Monroe, de Gabin à Robert Redford, les fiches stars vous disent ce que vous devez savoir sur les grands artistes du cinéma.

Les fiches réalisateurs.

Orson Welles, Fellini, Abel Gance, Truffaut... Ils ont fait des chefs d'œuvre. Avec les fiches réalisateurs, vous connaîtrez leur biographie et leur filmographie complète.

Le coffret.

Les fiches cinéma format 20,6 x 13 cm en couleurs (quand il s'agit d'un film couleur), sont rangées dans un coffret pratique et élégant. Dans chaque coffret, il y a 26 intercalaires qui vous permettent de classer vos Fiches de Monsieur Cinéma comme vous l'entendez: par année, par pays, par genre ou par ordre alphabétique.

Profitez de notre offre exceptionnelle.

Pour le prix d'une série de 25 Fiches de Monsieur Cinéma (22,00 F + frais d'envoi) vous recevrez les 50 premières Fiches de Monsieur Cinéma les 26 intercalaires de classement et l'élégant coffret reliure.

Mais pour l'instant, découpez le bon ci-dessous pour consulter gratuitement pendant 10 jours la première série de 50 fiches dans leur coffret et avec leurs 26 intercalaires. Les Fiches de Monsieur Cinéma Images et Loisirs. B.P. 533 71010 MACON CEDEX.

BON DE CONSULTATION GRATUITE

à retourner à IMAGES & LOISIRS B.P. 533 - 71010 MACON Cedex

Je désire recevoir gratuitement à l'essai pendant 10 jours la 1ère série de 25 Fiches de Monsieur Cinéma et en cadeau la seconde série de 25 fiches plus les 26 intercalaires plus le magnifique coffret reliure.

Si je ne désire pas poursuivre ma collection, je vous retournerai cet envoi dans les 10 jours suivant sa réception et ne vous devrai absolument rien.

Si par contre je désire poursuivre la collection, je conserverai les cadeaux et je vous règlerai après 10 jours la somme de 22,00 F + 7,65 F de frais d'envoi représentant ma première série de 25 fiches, et ensuite je recevrai chaque mois 2 nouvelles séries de 25 Fiches de Monsieur Cinéma que je règlerai à réception pour un montant de 44 F + 4,95 F de frais d'envoi (Valable pour la France Métropolitaine seulement).

Bien entendu, à tout moment, je pourrai vous demander d'arrêter vos envois.

☐ M. ☐ Mme ☐ Mlle
(cocher la case correspondante et remplir ce bon en majuscules)

Nom

Prénom

N° Adresse

Code postal Ville ou bureau distributeur

Signature

Les Fiches de Monsieur Cinéma
Images et loisirs

LA VALSE DANS L'OMBRE

de Mervyn LeRoy

La rétrospective Mervyn LeRoy organisée récemment par la Cinémathèque française a permis, sinon de découvrir, du moins de confirmer la réputation du cinéaste : un homme discret, actif (plus de soixante-dix films en tout), qui a touché à peu près à tous les genres du cinéma hollywoodien, un bon faiseur capable de quelques grandes réussites et d'approximatifs ratages, un excellent et modeste directeur d'acteurs, bref un de ceux qui ne se sont jamais vraiment rangés parmi les « grands » et sans lesquels, pourtant, Hollywood ne serait pas ce qu'il est.

Waterloo Bridge (La Valse dans l'ombre) est le type même du film dont Mervyn LeRoy pouvait tirer le meilleur parti. Le sujet, une pièce de Robert E. Sherwood, avait déjà été filmé plusieurs fois ; il ne s'agissait donc pas ici d'être original, mais de redonner du sang neuf à une histoire usée — le permissionnaire, la jolie fille et la course contre la montre pour vivre une passion-express —, qui en outre faisait partie des thèmes favoris de la MGM (et en fera partie encore longtemps : preuve, pour ne citer que les plus connus, **the Clock** de Minnelli en 45 et **On the Town**, de Donen/Kelly, en 49).

En outre, le rôle de LeRoy consistait surtout à mettre en valeur le couple d'acteurs, le sémillant Robert Taylor et Vivien Leigh, célébrissime depuis le succès, un an auparavant, d'**Autant en emporte le vent**. Enfin le budget du film ne semble pas dépasser celui de la production courante de l'époque ; aussi la situation de l'histoire à Londres pendant la Première Guerre mondiale doit-elle être suggérée avec la plus grande économie, ainsi que l'opposition des classes sociales (aristocratie débonnaire d'un côté, de l'autre petit peuple exposé à toutes les misères) qui constitue l'élément dynamique du film.

Ces données ainsi rassemblées auraient pu donner lieu à une débauche de cabotinage, de pathos et de carton-pâte. Au lieu de quoi, et c'est là qu'intervient l'intelligence discrète du réalisateur, elles aboutissent à une sorte d'*épure* qui procure le plus grand plaisir mêlé à la plus grande satisfaction intellectuelle. Evidemment, **Waterloo Bridge** est un « mélo » et vise surtout à provoquer une émotion intense et facile. Mais c'est de la quintessence du mélodrame qu'il s'agit ici, et toute la « sauce », si j'ose dire, est impitoyablement supprimée.

Londres, c'est un pont, du brouillard, un lampadaire ; la guerre, c'est une gare pleine de soldats ; l'amour est une valse muette dans un cabaret où des chandelles s'éteignent une à une ; la mort est une ligne dans un journal ; le conflit social, deux femmes assises des deux côtés d'une table à thé ; quant au bouleversement intérieur à la suite duquel la jeune héroïne se résigne à se prostituer, il est suggéré, en tout et pour tout, par un regard et un haussement de sourcils, l'un des fameux haussements de sourcils de Vivien Leigh...

Il en va de même pour le cours du temps, qui suit élastiquement le rythme de l'émotion. Les temps morts, ceux où l'on vivote, où le quotidien se traîne dans l'ennui, sont à peine évoqués par un plan, une phrase du dialogue, ou même complètement passés sous silence ; alors que tout le temps réel du film est accordé aux grands bonheurs et aux grandes douleurs, notamment les journées au cours desquelles les jeunes gens se trouvent, puis se retrouvent.

Au mépris, certes, de toute vraisemblance et de toute psychologie (mais qui s'en soucie ?), le scénario devient une bousculade fulgurante de scènes fortes, accumulant l'émotion, laissant à peine au spectateur le loisir de respirer fugitivement, le temps qu'on plante un décor, qu'une situation s'installe. L'intelligence devrait s'y perdre, mais la sensibilité prend le relais. En fait, alors que le mélodrame passe communément par la narration la plus naïve qui soit, on voit ici quel talent de l'ellipse bien calculée elle demande au conteur, et quelle rapidité d'enchaînement cela suppose dans l'imagination de celui à qui l'on conte.

C'est sans doute la raison pour laquelle le genre mélodramatique convient tellement mieux, somme toute, au cinéma qu'à la littérature : une image en dit, c'est connu, plus qu'un long discours et permet de synthétiser au maximum tout ce qui

VIVIEN LEIGH

n'est pas expressément destiné à émouvoir ; l'image peut aussi, bien sûr, économiser les mots quand ceux-ci sont superflus par rapport à l'expression des sentiments (voir ici la fameuse « Valse dans l'ombre »).

Il faut compter aussi avec l'acteur qui facilite le travail de stylisation indispensable au mélodrame ; même dès les premières secondes du film, une vedette n'arrive pas sans passé devant les yeux du spectateur, et l'évidence de l'histoire d'amour qui va se dérouler entre Taylor et Leigh à la première rencontre, leur physique archétypalement hollywoodien, contribuent pour beaucoup à la pureté du film, en économisant complètement la description des balbutiements amoureux.

Voilà pourquoi, s'il faut à tout prix s'en expliquer, une histoire qui, platement racontée, ne déparerait pas une de ces collections de romans à l'eau de rose tellement en vogue, produit un film en son genre parfait et parfaitement honnête, et capable, quarante ans plus tard, de provoquer une intacte et identique émotion, doublée aujourd'hui d'une aigrelette nostalgie devant tant de beauté et de simplicité perdues.

Jacqueline Nacache

LA VALSE DANS L'OMBRE (Waterloo Bridge). USA, 1940, noir et blanc, 1 h 43. Réal. : Mervyn LeRoy. Sc. : S.N. Behrman, Hans Rameau, George Froeschel, d'après la pièce de Robert E. Sherwood. Ph. : Joseph Ruttenberg. Mont. : George Boemler. Mus. : Herbert Stothart. Prod. : MGM. Dist. : CIC. Int. : Vivien Leigh, Robert Taylor, Lucile Watson, Virginia Field.

Sortie à Paris : le 13 octobre.

ET TOUT LE MONDE RIAIT

de Peter Bogdanovich

« They all laughed », c'est, on s'en souvient, un des grands moments d'Astaire-Rogers dans **Shall we dance (l'Entreprenant M. Petrov)** et une délicieuse chanson de George et Ira Gershwin. En 1975, **At Long last Love (Enfin l'amour)**, du même Bogadanovich, portait le titre d'une chanson de Cole Porter ; mais de façon plate et au premier degré, comme il convenait à un film visiblement de commande, hommage loupé et quasi-grotesque à la comédie musicale.

Plus subtil, **They all laughed** évoque ici la désinvolture, l'esprit, l'aisance des rutilantes comédies hollywoodiennes (musicales ou non) des années trente, mais sans tomber dans le rétro lourdaud puisque le film se déroule à New York, de nos jours, dans des lieux et avec des personnages très actuels. L'intrigue prend, par contrecoup, un caractère légèrement démodé qui fait le charme du film : les détectives de l'agence « Odyssée », incorrigibles sentimentaux, se compliquent la vie en mêlant sans cesse amour et travail...

Le scénario, peu limpide, ne sait pas très bien où il va ; les traits comiques n'échappent pas toujours à la convention ; mais le rythme est vif, les sentiments très justement effleurés, avec une pudeur qui se moque d'elle-même ; et surtout le film tient moins de la narration que d'un choc de personnages très différents (un distrait, un tombeur, une chanteuse volcanique, des quinquagénaires en mal d'amour, une blonde ingénue en instance de divorce...), qui traversent le film sans s'appesantir, font un petit tour, quelques sourires et puis s'en vont.

Ni début, ni fin, malgré un semi-happy end de dernière minute : on a bel et bien l'impression que tout le monde improvise, (à commencer par le scénariste et le réalisateur) avec le plus grand naturel, sur un canevas pour rire que l'on oublie après dix minutes de tournage... Peut-être ce toucher léger et charmeur, qui faisait déjà les plus jolies scènes de **the Last Picture Show** ou **Nickelodeon**, est-il le plus grand talent de Bogdanovich, qui n'a pas l'air prêt à faire un autre **Saint Jack** — encore que le personnage aigre-doux de Ben Gazzara semble bien établir la soudure entre les deux films.

Accessoirement, la sortie de **They all laughed** aux Etats-Unis s'est faite dans une atmosphère de scandale ; en effet Dorothy Stratten, la ravissante blonde pour laquelle brûle l'un des détectives, a été tuée par son mari à l'issue du tournage (pendant lequel elle avait eu une liaison avec Bogdanovich). Triste image de marque pour un film qui cherche avant tout à ne pas se prendre au sérieux...

Jacqueline Nacache

...ET TOUT LE MONDE RIAIT 4They all laughed). USA, 1982, couleur, 1 h (0. Réal. : Peter Bogdanovich. Ph. : Robby Muller. Mont. : Scott Vickrey. Déc. : Joe Bird. Prod. : Moon Pictures. Dist. : Coline. Int. : Dorothy Stratten, Audrey Hepburn, Ben Gazzara, John Ritter, Colleen Camp.

Sortie à Paris : 15 septembre

L'Ange bleu

L'Impératrice rouge

CE MOIS-CI AU CINE-CLUB D'A2
cycle Josef von Sternberg

Les 12, 19 et 26 novembre, ainsi que le 3 décembre, le Ciné-Club d'Antenne 2 présente un cycle consacré à Josef von Sternberg : quatre films-phares, quatre météorites qui illuminent l'histoire du cinéma, à ne pas manquer par conséquent. En prélude, le Studio Action réédite ***Shanghaï-Express****, un autre chef-d'œuvre de ce cinéaste trop facilement classé comme baroque, expressionniste, délirant. En engageant nos lecteurs à voir* ***Shanghaï-Express*** *dès maintenant et à réserver leurs soirées de ciné-club (et à préparer leurs cassettes), nous les convions à lire dans notre prochain numéro une étude sur Josef von Sternberg qui s'appuiera sur ces cinq films pour explorer l'un des univers cinématographiques les plus fascinants qui soient.*

DANS NOTRE PROCHAIN NUMERO :
Josef von Sternberg : la lumière du désir

Shanghaï-Express

DEMAIN A LA TELE

par Alain Carbonnier et Joel Magny

Lundi 1er novembre
TF1 — 20 h 30

France, 1941, nb, 1 h 24. Réal. : Henri-Georges Clouzot. Scén. et adapt. : H.G. Clouzot et S.A. Steeman, d'après le roman de S.A. Steeman. Ph. : Armand Thirard. Mus. : Maurice Yvain. Int. : Pierre Fresnais, Suzy Delair, Pierre Larquey, Noël Roquevert, Jean Tissier, René Génin, Gabriello, R. Bussières.

L'ASSASSIN HABITE AU 21,
de Henri-Georges Clouzot.

*Première réalisation de Clouzot et coup de maître, qui témoigne déjà du talent et de la maîtrise du cinéaste dans un genre qui fera son succès et sa réputation. Adapté d'un solide roman policier à intrigue et à suspens de Stanislas-André Steeman, **l'Assassin habite au 21** est d'abord une remarquable mécanique scénarique servie par une réalisation précise, minutieusement étudiée, d'une redoutable efficacité. Le découpage en sera d'ailleurs longtemps cité en exemple et disséqué par plusieurs promotions d'élèves de l'IDHEC.*

C'est tout. Car c'est réellement tout. Si Clouzot est habile à jouer au chat et à la souris avec le spectateur, il le fait dans un vide certain. On peut discuter de la place et de la signification du film dans le cinéma français des années 30, en situer les personnages dans le bestiaire clouzotien, etc., il n'en reste pas moins que la belle mécanique (un peu desservie par un jeu théâtralisé des acteurs qui lui donne un charme rétro certain) tourne à vide et révèle la faiblesse permanente du cinéaste : il manipule le spectateur avec un sadisme certains, mais sans autre but que le jeu pervers, jouant avec habileté de fausses pistes. On peut y prendre indéniablement un certain plaisir, mais tout s'arrête là. (J.M.)

A Ca : ★★ ; GH : ★★ ; JM : ★ ; DR : ★★

FR3 — 20 h 30

ELLE COURT, ELLE COURT LA BANLIEUE,
de Gérard Pirès.

France-Ital., 1973, coul., TV : 1 h 29. Réal. : G. Pirès. Scén. : Nicole de Buron, d'après « Quatre heures de transport par jour » de Brigitte Gros. Adap. et dial. : N. de Buron, G. Pirès. Ph. : Bernard Sury. Mus. : Ed. Welch, Jacques Higelin, Ch. Trénet. Int. : Marthe Keller, J. Higelin, Nathalie Courval, Victor Lanoux, Robert Castel. Voir « Cinéma » n° 174, p. 141.

A Ca : O ; GH : ★ ; JM : ★ ; DR : O

Mardi 2 novembre
FR3 — 20 h 30

TIREZ SUR LE PIANISTE,
de François Truffaut.

*On sait bien que l'on attend toujours les jeunes auteurs à succès à leur second film. Ce fut d'autant plus le cas pour ceux de la Nouvelle vague, et François Truffaut en particulier, après le succès inattendu des **400 coups**. Le choix du sujet et la réalisation surprirent, déçurent souvent. Ils ne procédaient pourtant pas de la facilité ou du confort physique ou moral.*

Interrogé de façon assez vive par le public d'un stage de la FFCC avant même la sortie du film, il s'en expliquait avec une vigueur qui rappelait le polémiste qu'il était encore quelques mois plus tôt : « Le succès des **400 coups** a été pour moi une surprise totale... Il appartenait au public qui n'aime pas le cinéma, au spectateur qui va deux fois par an au cinéma, le public de René Clair et de **la Rivière Kwaï** que je redoute le plus au monde. A mon second film, je me sentais guetté, attendu par ce public et j'ai eu envie d'envoyer promener tout le monde et son père. J'ai de nombreux projets de films avec les enfants ; je les ai laissés de côté, pour ne pas avoir l'air

France, 1960, nb, scope, TV : 1 h 17. Réal. : François Truffaut. Scén. : F. Truffaut et Marcel Moussy. Dial. : F. Truffaut, d'après le roman de David Goodis. Ph. : Raoul Coutard. Mus. : Georges Delerue. Prod. : Pierre Braunberger. Int. : Charles Aznavour, Marie Dubois, Nicole Berger, Albert Rémy, Claude Mansard, Daniel Boulanger, Richard Kanalan, Serge Davri. Voir « Cinéma » n° 52, p. 4 et n° 53, p. 101.

d'exploiter un truc qui a bien marché. J'ai voulu plaire, cette fois, aux vrais cinglés de cinéma et à eux seuls, quitte à dérouter une grande partie de ceux qui ont aimé **les 400 coups**... J'ai refusé d'être prisonnier d'un premier succès, j'ai écarté la tentation de le renouveler en choisissant un « grand sujet » ; j'ai tourné le dos à ce que l'on attendait et j'ai pris pour unique règle de conduite mon plaisir » (Cinéma, *n° 52, janvier 61).*

Défendu par la critique spécialisée de façon assez générale, avec plus de sympathie que d'enthousiasme véritable et néanmoins un certain embarras, bien compréhensible, pour le relier aux ***400 coups, Tirez sur le pianiste*** *n'obtint pas un grand succès populaire (heureusement,* ***Jules et Jim*** *suivit). Avec le recul, ce film apparaît tel que son auteur l'avait conçu : une œuvre personnelle, intime même, parfaitement révélatrice d'une personnalité, malgré un sujet emprunté à un grand romancier américain (alors peu en vogue et apprécié de quelques seuls connaisseurs) et les difficultés manifestes rencontrées par Truffaut dans le maniement de certains éléments (les gangsters par exemple).*

Ce sont même peut-être les faiblesses du film (ou ce qui apparaissait comme tel à l'époque) qui ont le mieux résisté et en constituent le charme, ce qui fut créé dans la plus totale liberté apparaissant aujourd'hui de la plus grande rigueur et de la plus grande nécessité. (J.M.).

A Ca : ★★ ; GH : ★★★ ; JM : ★★★ ; DR : ★★★

Jeudi 4 novembre FR3 — 20 h 30

(Cadaveri eccellenti) Ital., 1976, coul., TV : 1 h 55. Réal. : Francesco Rosi. Scén. : F. Rosi, Tonino Guerra, Lino Januzzi, d'après le roman « Il Contesto », de Leonardo Sciascia. Ph. : Pasqualino De Santis. Mus. : Piero Piccioni, Astor Piazzola. Int. : Lino Ventura, Alain Cuny, Charles Vanel, Max Von Sydow, Fernando Rey, Renato Salvatori, Tino Carraro, Paolo Bonacelli, Marcel Bozzuffi, Maria Carta, Tina Aumont. Voir « Cinéma » n° 210, p. 131, et n° 211, p. 45 et 52.

CADAVRES EXQUIS, de Francesco Rosi.

Sorti quelques mois avant d'importantes élections en Italie, ***Cadavres exquis*** *y suscita de violentes polémiques extra-cinématographiques, très particulièrement de la part des journaux de gauche (surtout* l'Unita, *organe du PCI). Il est vrai que la thèse qui se fait jour à travers le film n'était pas du goût de tout le monde surtout dans les hautes sphères du pouvoir et de l'opposition. L'annonce du « compromis historique » comme une simple translation du pouvoir entre les membres d'une sorte de « maffia » politique, qui ne viserait finalement qu'à prolonger l'agonie d'une démocratie en décomposition, l'affirmation de la part d'un secrétaire du PCI que* « la vérité n'est pas toujours révolutionnaire », *voilà bien de quoi choquer la partie de la classe politique qui s'attend alors à hériter des commandes d'un Etat moribond.*

S'il y a thèse pourtant, elle n'est que sous-jacente. Comme la plupart des enquêteurs des autres films de Rosi, l'inspecteur Rogas, ici, échoue : certes, il a découvert un complot, mais il ne réussit pas à exploiter la vérité qu'il a mise à jour, ceux qui pourraient la prendre en charge s'y refusant. C'est sans doute le film le plus désespéré de Rosi, baigné de mort de bout en bout, où la plus angoissante de ces morts est sans doute celle des illusions politiques. Au bout de son exploration des pouvoirs et de leurs ramifications, le cinéaste n'aperçoit plus que le spectre du fascisme qui risque de renaître des décombres de la démocratie.

Cadavres exquis *marque un tournant dans l'œuvre de Rosi : la fin d'une période directement politique toujours marquée quelque peu de positivité, le début d'une interrogation historique plus large et plus inquiète* ***(Le Christ s'est arrêté à Eboli, Trois frères).*** *C'est sans doute ce qui fait qu'il y passe, à notre sens, plus d'émotion que dans des films plus élaborés et plus affirmatifs.* (J.M.).

A Ca : ★★★ ; GH : ★★ ; JM : ★★ ; DR : ★★★

Vendredi 5 novembre A2 — 22 h 30

France 1974, coul., durée TV : 1 h 54. Delphine Seyrig, Michel Londsdale, Mathieu Carrière.

INDIA SONG, de Marguerite Duras

Pour moi et quelques milliers d'autres de par le monde, l'émotion cinématographique, l'alliage d'outrecuidance et de simplicité les plus bouleversants qui se puissent concevoir au cinéma.

Marguerite Duras ne parle, on le sait, que du désir et de la passion, mais sans détour, sans banalité, sans précaution, mettant à nu avec une rigueur consommée (aussi plastique que littéraire) les mécanismes de nos peurs et de notre survie.

Voir « Cinéma » n° 199, p. 126, n° 200, p. 102 et n° 203, p. 78.

Ses acteurs fétiches : Delphine Seyrig et Michel Lonsdale sont inoubliables. (M.A.).

A Ca : O ; JM : ★★★ ; DR : O

Dimanche 7 novembre
TF1 — 20 h 30

LE PONT DE REMAGEN,
de John Guillermin.

(The Bridge at Remagen) USA, 1969, coul., TV : 1 h 50. Réal. : J. Guillermin. Scén. : Théodore Strauss, William Roberts, Ray Rigby. Ph. : Stanley Cortez. Prod. : David L. Womper. Int. : George Ségal, Robert Vaughn, Ben Gazzara, Bradport Dillman, E.G. Marshall, Peter Van Eyck.

A Ca : O ; JM : O ; DR : O

FR3 — 23 h

CARAVAN,
d'Erik Charrell.

France, 1934, nb., TV : 1 h 39. Réal. : Erik Charell. Int. : Annabella, Charles Boyer, Pierre Brasseur, Conchita Montenegro.

Lundi 8 novembre
TF1 — 20 h 30

L'INVRAISEMBLABLE VERITE,
de Fritz Lang.

*Sommet de l'œuvre américaine de Lang, épure abstraite d'une totale rigueur, **l'Invraisemblable vérité** est le pendant de **la Cinquième victime** (présenté le mois dernier et disséqué avec génie par Jean Douchet et Claude Chabrol au cours du dernier — hélas ! — Ciné-club de TF1). Véritable machine dialectique infernale fondée sur une série de retournements de situations, ce film reprend le personnage de Dana Andrews, aussi mégalomane pervers et impuissant que dans **la 5e victime**, dans une démonstration machiavélique épurée. On touche là au plus profond de l'art de Lang, qui met à nu aussi bien sa mise en scène que son propos : le fonctionnement social de la mentalité américaine.*

Pour plus de précision, nous renvoyons à notre Dossier-auteur Fritz Lang, (n° 282, juin 82) et à l'ouvrage de Noël Simsolo (Edition Edilig 1982), qui analyse ce film en profondeur. Incontestablement un chef-d'œuvre qui touche au secret de la création cinématographique. (J.M.).

(Beyond a reasonable Doubt). USA, 1956, nb, TV : 1 h 18. Réal. : Fritz Lang. Scén. : Douglas Morrow. Ph. : William Snyder. Mus. : Herschel Burke Gilbert. Lyr. : Alfred Perry. Int. : Dana Andrews, Joan Fontaine, Sidney Blackmer, Philip Bourneuf, Barbara Nichols.

A Ca : ★★★★ ; GH : ★★ ; JM : ★★★★ ; DR : ★★★★

FR3 — 20 h 30

L'IBIS ROUGE,
de Jean-Pierre Mocky.

France 1974, coul, TV : 1 h 17. Réal. : J-Pierre Mocky. Scén. et adapt. : J-Pierre Mocky et André Ruellan d'après le roman de Fredric Brown. Ph. : Marcel Weiss. Mus. : Eric de Marsan. Prod. : N. Films, Les Films de l'Epée. Int. : Michel Simon, Michel Serrault, Michel Galabru, Jean Le Poulain, Evelyne Buyle, François Bouchex, Georges Lucas. Voir « Cinéma » n° 199, p. 114, et Dossier-auteur : n° 279 et 280.

GH : ★★ ; JM : ★ ; DR : ★

Mardi 9 novembre
A2 — 20 h 30

UNE SEMAINE DE VACANCES,
de Bertrand Tavernier

France 1980, coul., durée TV : 1 h 39. Réal. : Bertrand Tavernier. Scén. : Bertrand Tavernier, Colo Tavernier et Marie-Françoise Hans. Ph. : Pierre William Glenn. Mus. : Pierre Papadiamandis. Chansons : Claude Moine. Prod. : Sara Films, Little Bear, Antenne 2. Dist. : Sara Films. Int. : Nathalie Baye, Gérard Lanvin, Michel Galabru, Flore Fitzgerald, Jean Dasté, Marie-Louise Ebell, Philippe Delaigue, Philippe Noiret, Philippe Léotard, Jean-Claude Durand, Catherine-Anne Duperray, Geneviève Vauzellles. Voir « Cinéma » n° 258, p. 105.

A Ca : ★ ; GH : ★ ; JM : ★ ; DR : ★

FR3 — 20 h 30

LA CHAMADE, d'Alain Cavalier

*A l'époque de sa sortie (juste avant Mai 68, si mes souvenirs sont exacts), **la Chamade** m'avait surpris, agréablement, par son élégance et une sorte de classicisme. Catherine Deneuve y était belle,*

France-Ital., 1968, coul., TV : 1 h 38. Réal. : Alain Cavalier. Scén. et dial. : Françoise Sagan, A. Cavalier, d'après le roman de F. Sagan. Ph. : Pierre Lhomme. Int. : Catherine Deneuve, Michel Piccoli, Roger Van Hoil, Irène Tunc, Jacques Sereys, Amidou. Voir « Cinéma » n° 133, p. 119.

et la banalité du propos de Sagan disparaissait un peu sous la qualité de l'adaptation et de la mise en forme.

On sait qu'après ce film, Alain Cavalier a tourné radicalement le dos à ce cinéma commercial, quitte, naturellement, à se couper du grand public. Il renonçait volontairement à une carrière à la Deray (dont ***Un peu de soleil dans l'eau froide*** *paraît en comparaison bien fade et larmoyant) ou, au mieux, à la Sautet (qui n'a pourtant jamais adapté Sagan...).*

Il nous reste le souvenir d'un film d'une qualité un peu insolite dans le contexte de l'époque. Mais s'agit-il d'un film vraiment personnel ou d'une commande plus soignée que d'autres ? Revoir ***la Chamade*** *aujourd'hui, après* ***Ce répondeur ne prend pas de message*** *et* ***Martin et Lea****, nous aidera sans doute à répondre aux quelques questions que l'on se pose sur l'allure étrange de la carrière d'Alain Cavalier. N'a-t-il pas dit qu'il avait lui-même considéré* ***la Chamade*** *comme une sorte d'impasse ?* (D.R.).

A Ca : ★ ; GH : ★ ; JM : O ; DR : ★★

Jeudi 11 novembre A2 — ap.m.

LE TATOUE,
de Denys de La Patellière

France-Italie 1968, coul, durée TV : 1 h 26. Réal. : Denys de La Patellière. Scén. orig. : Alphonse Boudard. Dial. : Pascal Jardin. Ph. : Sacha Vierny. Prod. : Les Films Copernic, les Films Corona (Paris), Ascot Cineraid (Rome). Int. : Jean Gabin, Louis de Funès, Dominique Davray, Henri Virlogeux. Voir « Cinéma » n° 130, p. 143.

A Ca : O ; GH : O ; JM : ● ; DR : ●

FR3 — 20 h 30

THE MISSOURI BREAKS,
d'Arthur Penn.

C'est enfoncer une porte ouverte que de souligner à quel point Arthur Penn a su s'inscrire dans la continuité historique du film de genre sur lequel le cinéma de son pays a basé une bonne part de sa valeur spectaculaire, de ses mérites dramatiques et de sa dimension sociologique.

Mais on ne dit jamais assez combien ce grand poète de l'écran a su, ce faisant, préserver dans l'aventure et sa personnalité et sa vision critique de l'Amérique.

The Missouri Breaks *(son troisième western, après* ***le Gaucher*** *et* ***Little Big Man****),* « Sculpture sauvage qui tiendrait du free-jazz et de l'architecture », *comme l'écrivait ici, en substance, Gérard Frot Coutaz, au moment de sa sortie, raconte l'histoire d'une bande de voleurs se vengeant d'un éleveur qui a pendu l'un des leurs.*

The Missouri Breaks, *s'il paraît, au premier degré du scénario, ressortir du catalogue westernien, exploite cette matière première vivante avec un art de la mise en scène qui nous rappelle à quel point Penn est un virtuose du son-image violent et révélateur.*

Et puis Marlon Brando et Jack Nicholson, c'est un « couple » qui ne se contourne pas. Il s'impose d'autant plus que Penn sait s'en servir avec un humour et une férocité sans pareil (G.H.).

(Missouri Breaks) USA, 1976, coul., TV : 2 h 11. Réal. : Arthur Penn. Scén. : Thomas McGuane. Ph. : Michael Butler. Mus. : John Williams. Prod. : Elliott Kastner, Robert M. Sherman. Int. : Marlon Brando, Jack Nicholson, Randy Quaid, Kathleen Lloyd, Frederic Forrest, Harry Dean Stanton. Voir « Cinéma » n° 215, p. 132.

A Ca : ★★ ; GH : ★★★ ; JM : ★★ ; DR : ★★

Vendredi 12 novembre A2 — 22 h 30

LES DAMNES DE L'OCEAN,
de Josef von Sternberg.

USA 1928, nb, TV : 1 h 14. Réal. : Josef von Sternberg. Scén. : Jules Furthman d'après l'histoire de John Monk Saunders. Ph. : Harold Rosson. Déc. : Hans Dreier. Mont. : Helen Lewis. Prod. : Josef Von Sternberg et J.G. Bachmann (Paramount). Int. : George Bancroft, Betty Compson, Olga Baclanova, Clyde Cook, Gustav Von Seyffertitz, May Foster, Lilian Worth. Voir article dans notre prochain numéro.

A Ca : ★★★★ ; GH : ★★ ; JM : ★★★ ; DR : ★★★★

Dimanche 14 novembre TF1 — 20 h 30

POLICE PYTHON 357,
d'Alain Corneau.

Après l'échec commercial de ***France société anonyme****,* ***Police Python*** *apparut comme un repli du cinéaste débutant sur un genre*

France-RFA, 1975, coul., TV : 2 h. Réal. : Alain Corneau. Scén. : Daniel Boulanger, A. Corneau. Dial. : D. Boulanger. Ph. : Etienne Becker. Mus. : Georges Delerue. Int. : Yves Montand, Simone Signoret, François Périer, Stefania Sandrelli, Mathieu Carrière, Vadim Glowa, Claude Bertrand. Voir « Cinéma » n° 209, p. 126 et 131.

éprouvé. Moins personnel et moins original que le premier, **Police Python** fait pourtant la preuve de qualités de maîtrise rares dans un second film de cette envergure et de cette ambition.

Curieusement, Corneau réussit à acclimater le policier américain sans en réaliser une copie mythologique à la Melville et sans sombrer dans la médiocrité du polar français. Lorsqu'on lui reproche le manque d'ambition du sujet et du genre, il répond : « Si l'on continue à réfléchir en termes de sujets, on va se planter. Car il ne faut pas oublier que la société n'a pas changé : les forces de production sont toujours dans les mêmes mains. Alors pourquoi les sujets devraient-ils changer ? Ce qui change, c'est la manière de vivre ces thèmes » (Positif, *n° 219).*

Dans cette perspective socio-économique, le réalisateur n'a sans doute pas tort et **Police Python** *surprit par une certaine fraîcheur, une nouveauté dans le regard et le ton, servies par un métier évident. Dommage que l'apport de Corneau tourne aujourd'hui à la recette. Une fois l'effet de surprise passé, on attendait une évolution qui tarde à se manifester.* (J.M.).

A Ca : ★ ; GH : ★★ ; JM : ★★ ; DR : ★

FR3 — 23 h

MISTER FLOW,
de Robert Siodmak.

(Mister Flow ou les Amants traqués). France, 1936, nb, TV : 1 h 39. Scén. : Henri Jeanson, Charles Noti, d'après le roman de Gaston Leroux. Ph. : René Gaveau, Jean Bachelet, Armand Thirard, Thomas. Mus. : Michel Lévine. Int. : Louis Jouvet, Fernand Gravey, Edwige Feuillère, Vladimir Sokoloff, Jean Périer.

C'est en 1935 que le producteur Nicolas Vondas projette de faire un film à partir du dernier roman de Gaston Leroux, Mister Flow, *qu'il propose d'abord à Pierre Chenal puis à Pierre Billon. Il le confie finalement à Robert Siodmak, qui vient de réaliser* **La Vie parisienne** *et de superviser les premiers pas de réalisateur d'Yves Mirande, pour* **le Grand refrain.** *Malgré une brillante distribution (Fernand Gravey, Edwige Feuillère, Louis Jouvet, Vladimir Sokoloff), une adaptation et des dialogues de Henri Jeanson, le financement vient à manquer et le tournage s'en ressent gravement : nombreuses interruptions, difficulté de réunir les acteurs d'une même scène, etc. (on en trouvera le détail dans le livre de Hervé Dumont,* Robert Siodmak, le maître du film noir, *Ed. l'Age d'homme).*

Le résultat est un « thriller sans grand suspense ni coups de feu, avec ses agents de sûreté imbéciles et ses maris cocus, (qui) s'apparente trop au répertoire vaudevillesque pour ne pas trahir ses origines : les réparties vives et prestes de Jeanson sont — comme le jeu des comédiens, gens de scène — d'essence théâtrale » *(H. Dumont, op. cit.). Reste tout de même un formidable numéro multiforme de Jouvet, qui évite à cette entreprise tout de même sauvée du naufrage complet d'être totalement insipide.* (J.M.).

JM : ★ ; DR : ★ ★

Lundi 15 novembre TF1 — 20 h 30

LA TETE DU CLIENT,
de Jacques Poitrenaud.

France, 1965. Réal. et scén. : Jacques Poitrenaud, d'après le roman de Michel Lebrun. Dial. : Jean-Lou Dabadie. Mus. : Georges Garvarentz. Int. : Jean Poiret, Michel Serrault, Francis Blanche, Jean Richard, Darry Cowl, Sophie Desmarets. Voir « Cinéma », n° 101, p. 127.

A Ca : O ; JM : O ; DR : O

FR3 — 20 h 30

JO, de Jean Girault.

France, 1971, coul., TV : 1 h 21. Réal. : J. Girault. Scén. : Claude Magnier, d'après la pièce « The Gazebo » d'Alec Coppel. Dial. : Cl. Magnier, Jacques Vilfrid. Ph. : Henri Decae. Mus. : Raymond Lefèvre. Prod. : Trianon Film. Int. : Louis de Funès, Claude Gensac, Christiane Muller, Bernard Blier, Carlo Nell, Guy Tréjean, Jacques Marin, Michel Galabru, Paul Préboist.

A Ca : ● ; JM : O ; DR : O

Mardi 16 novembre A2 — 20 h 30

YAKUZA,
de Sydney Pollack

USA, 1974, coul., durée TV : 1 h 47. Réal. : Sydney Pollack. Scén. : P. Schrader et R. Towne d'après l'histoire de Léonard Schrader. Ph. : Duke Callaghan et O. Kozo. Mus. : Dave Grusin. Prod. : Sydney Pollack, Michael Hamilburg. Int. :

Robert Mitchum, Takakura Ken, Brian Keith, Kishi Keikio, Okada Eiji, James Shigeta, Herb Edelman, Richard Jordan, Kyosuke Mashida. Voir « Cinéma » n° 210, p. 282.

A Ca : ★ ; GH : ★★ ; JM : ★ ; DR : ★★★

FR3 — 20 h 30

RIVIERE SANS RETOUR, d'Otto Preminger.

(River of no Return). USA, 1953-54, Technicolor, Scope, TV : 1 h 27. Réal. : Otto Preminger. Scén. : Frank Fenton, d'après une hist. de Louis Lantz. Ph. : Joseph La Shelle. Mus. : Cyril Mockridge. Int. : Robert Mitchum, Marilyn Monroe, Rory Calhoun, Tommy Retting, Murvyn Vye. Voir « Cinéma » n° 1, p. 63.

Rivière sans retour, c'est d'abord Marylin Monroe et Robert Mitchum en cinémascope. Et c'est presque tout. C'est peu ? Si l'on trouve que c'est trop peu, je me permettrai de rappeler au lecteur si exigeant que Preminger est incontestablement l'un des plus grands maîtres du cinémascope et que le film a ceci d'unique qu'il ne semble tenir que par le scope, tant l'organisation de l'espace de chaque plan est un miracle de calcul, de magie et d'habileté (il est à craindre que ceux qui découvriront le film sur leur écran TV n'y trouvent pas leur compte).

Le paradoxe et le merveilleux culot de Preminger, c'est d'utiliser le scope pour filmer une histoire intimiste entre trois personnages (qui descendent une rivière tumultueuse et canadienne en 1875, il est vrai) et de donner un rôle en or à Marilyn (une chanteuse égarée au pays des chercheurs d'or ayant pour toute fortune une paire de pantoufles et quelques chansons) tout en centrant son film sur les rapports de Mitchum et de son fils. Mais comme il donne à tous l'espace et le temps qui correspondent à leur respiration, le miracle se produit. (J.M).

A Ca : ★★★ ; GH : ★★★ ; JM : ★★★ ; DR : ★★★

FR3 — 22 h 15

SUR LA PISTE DES MOHAWKS, de John Ford

(Drums along the Mohawk), USA, 1939, coul., TV : 1 h 39. Réal. : John Ford. Scén. : Lamar Trotti, Sonya Levien. Int. : Claudette Colbert, Henry Fonda, Edna May Oliver, Eddie Collins, John Carradine, Dorris Bowdon, Jessie Ralph, Arthur Shields.

*Réalisé entre deux grands films, un chef-d'œuvre (**Young Mr Lincoln**) et une grande œuvre populaire et sociale (**les Raisins de la colère**), **Sur la piste des Mohawks** peut apparaître comme un divertissement mineur. Ayant pour interprète principal, comme pour ces deux autres films, Henry Fonda, c'est d'abord le premier film en couleurs (un merveilleux Technicolor) de John Ford qui s'en donne à cœur joie dans l'imagerie coloriée et nous plonge dans le même émerveillement que lorsque, enfant, nous contemplions des albums aux couleurs agressives qui nous faisaient rêver.*

Il faut découvrir ce film peu connu qui superpose à une aventure bien menée une description pointilliste des temps où il fallait dix minutes pour recharger un fusil entre deux coups, sur le mode de la ballade nostalgique. (J.M).

A Ca : ★★★ ; GH : ★★ ; JM : ★★★ ; DR : ★★★

Vendredi 19 novembre A2 — 22 h 30

L'ANGE BLEU, de Josef von Sternberg.

Allemagne, nb, durée TV : 1 h 43. Réal. et scén. : Josef von Sternberg, d'après le roman de H. Mann. Ph. : Gunther Rittau et Hans Schneeberger. Déc. : O. Hunte et E. Hasler. Musique et Lyrics : Friedrich Hollander. Prod. : Eric Pommer, U.F.A. Int. : Emil Jannings, Marlène Dietrich, Kurt Gerron, Rosa Valetti, Hans Albers, Reinhold Bernt, Edward Von Winterstein, Rolf Muller. Voir « Cinéma » n° 59, p. 101, et dans notre prochain numéro.

A Ca : ★★★★ ; GH : ★★★ ; JM : ★★★★ ; DR : ★★

Dimanche 21 novembre TF1 — 20 h 30

LE JOUET, de Francis Veber

France, 1976, coul., TV : 1 h 30. Réal., scén., adap. et dial. : Francis Veber. Ph. : Etienne Becker. Mus. : Vladimir Cosma. Prod. : Fidéline, Efve, Andrea, Renn Prod. Int. : Pierre Richard, Michel Bouquet, Fabrice Greco, Jacques François, Charles Gérard, Gérard Jugnot. Voir « Cinéma » n° 217, p. 89.

A Ca : O ; GH : ★ ; JM : O ; DR : O

FR3 — 23 h

ULTIMATUM, de Robert Wiene.

*Il s'agit du dernier film réalisé par celui qui signa l'un des films les plus célèbres de l'histoire du cinéma, **le Cabinet du Docteur***

(L'Attentat de Sarajevo). France, 1938, nb, TV : 1 h 08. Scén. : Pierre Allary, Léo Lania. Ph. : Ted-Pahle, Jacques Mercanton. Mus. : Adolphe Borchard. Int. : Erich von Stroheim, Dita Parlo, Bernard Lancret, Georges Rollin.

Caligari. *Atteint d'un cancer, Robert Wiene ne put achever le tournage et fut remplacé par Robert Siodmak.*

C'est sans doute ce que ce film d'espionnage en Serbie à la veille de la Seconde Guerre mondiale, qui participe d'un mouvement de production « militariste » au moment où les menaces de guerre se font pressantes, a de plus remarquable, la carrière de Robert Wiene (chassé d'Allemagne par l'arrivée des nazis) n'ayant guère brillé après le coup d'éclat de ***Caligari*** *(où la responsabilité du réalisateur semble d'ailleurs avoir été des plus restreintes) : ni* ***Genuine*** *(1920), ni* ***Raskolnikov*** *(1928), ni* ***la Duchesse des Folies-Bergère*** *(1930), ni* ***les Mains d'Orlac*** *(1934) ne justifient la réputation de Wiene.* (J.M.).

JM : ★

Lundi 22 novembre TF1 - ap.-midi

LE DEMON S'EVEILLE LA NUIT, de Fritz Lang.

Clash by Night (le Démon s'éveille la nuit) *occupe une place originale dans l'œuvre de Fritz Lang. C'est d'abord l'une des rares adaptations que fit Lang d'une pièce de théâtre (l'autre étant* ***Liliom****), ici de Clifford Odets. Mais il transforme considérablement la pièce originale et particulièrement le milieu social. D'autre part, il s'agit d'un « drame psychologique » (et social) pur, dont les personnages n'appartiennent pas à des milieux cinématographiquement codifiés (gangsters, repris de justice, journalistes, etc.). Nous sommes dans le monde du quotidien et du travail.*

Lang y aborde quelques thèmes qui lui sont chers et qu'il développera ultérieurement, en particulier le rôle des media dans la constitution de la mentalité collective américaine : l'intrigue pourrait être celle d'un banal feuilleton sentimental fondé sur le triangle mari-femme-amant, avec adultère, jalousie, tentative de meurtre et retour de la pécheresse au foyer conjugal. Les personnages s'y définissent implicitement par rapport aux stéréotypes véhiculés par le cinéma et la télévision, calquant leur comportement et leurs rêves sur les romances sentimentales dont ils sont malgré eux imprégnés.

Par un effort d'abstraction qui culminera avec ***l'Invraisemblable vérité****, Lang échappe aux conventions impliquées par le scénario et opère une analyse implicite et subtile des conditionnements imaginaires qui aveuglent les êtres sur leur réalité et leur fait supporter si mal le poids de la vie sociale.*

Devant un tel film, il faut être bien aveugle, stupide et ignorant pour reprocher aux exégètes lucides de « freudiser la production de celui qui fut, à l'égard *(sic)* de Mizoguchi, un styliste du septième art » *(*Le Nouvel observateur, *2.10.82, p. 15).* « L'exercice de cuistrerie » et *le goût de* « l'abscon » *(qu'est-ce qu'un* « exercice plus analytique qu'intellectualiste » ?) *sont-ils du côté de ceux qui, comme Noël Simsolo dans son ouvrage récent sur Lang (critiqué dans la tortueuse notule de* l'Observateur*), tentent d'éclairer une œuvre d'une incroyable élaboration intellectuelle, ou de celui qui croit naïvement déceler le génie de Lang dans les photos (« pas légendées ! », la belle affaire : monsieur F.C. ne sait pas reconnaître les acteurs ? C'est pourtant son métier !) qui, pour la plupart photos de plateau comme il se doit, n'ont pas été prises par Lang mais par des tâcherons du studio (souvent talentueux par ailleurs). Tout le monde, aujourd'hui, écrit sur le cinéma, et n'importe qui sur les livres de cinéma. La cuistrerie est la chose du monde la mieux partagée. Raison de plus pour revenir à Fritz Lang et à* ***Clash by Night****, dont la vision suffit à anéantir les miasmes nauséabonds des nouveaux poujadistes de la plume* (J.M).

(Clash by Night). USA, 1951, nb, 1 h 45. Réal. : Fritz Lang. Scén. : Alfred Hayes, d'après la pièce de Clifford Odets. Ph. : Nicholas Musuraca. Mus. : Roy Webb. Prod. : Jerry Wald, Norman Krasna, pour Harriet Parsons Prod. Int. : Barbara Stanwyck, Paul Douglas, Robert Ryan, Marilyn Monroe, J. Carroll Naish, Keith Andes, Silvio Minciotti.

A Ca : ★★★ ; GH : ★ ; JM : ★★★ ; DR : ★★★

FR3 — 20 h 30

ALLEZ FRANCE !, de Robert Dhéry.

France, 1964, coul., TV : 1 h 29. Réal. : Robert Dhéry. Scén. : R. Dhéry, Pierre Tchernia, Jean Lhote. Ph. : Jean Tournier. Mus. : Gérard Calvi. Int. : R. Dhéry, Colette Brosset, Raymond Bussières, Jean Carmet, Pierre Dac, Diana Dors, Pierre Doris, Henri Genès, Jean Lefebvre, Jean Richard, P. Tchernia. Voir « Cinéma » n° 91, p. 130.

A Ca : ★ ; GH : ★ ; JM : ★ ; DR : O

Mardi 23 novembre
A2 — 20 h 30

CHER PAPA,
de Dino Risi.

(Caro papa) Italie, 1979, coul., durée TV : 1 h 41. Réal. : Dino Risi. Scén. : Bernardino Zapponi, Marco Risi, Dino Risi. Ph. : Tonino Delli Colli. Mus. : Manuel de Sica. Prod. : Pio Angeletti, Adriano de Micheli. Int. : Vittorio Gassman, Aurore Clément, Stefano Madia, Julien Guiomar, Andrée Lachapelle, Joanne Cote. Voir « Cinéma » n° 251, p. 95.

A Ca : ★★ ; GH : ★★ ; JM : ★ ; DR : ★★★

FR3 — 20 h 30

ECOUTE VOIR,
de Hugo Santiago.

France, 1978, coul., TV : 1 h 50. Réal. : Hugo Santiago. Scén. et dial. : Claude Ollier, H. Santiago. Ph. : Ricardo Aronovitch (et Philippe Brun). Mus. : Mozart, Schubert, Bach, Brahms, Michel Portal. Prod. : Prospectacle. Int. : Catherine Deneuve, Sami Frey, Florence Delay, Anne Parillaud, Didier Haudepin, Antoine Vitez, J.-F. Stévenin. Voir « Cinéma » n° 244, p. 68.

A Ca : ★ ; GH : ★ ; JM : ★★ ; DR : ★

Jeudi 25 novembre
A2 — ap.—m.

VINGT MILLE LIEUES SUR LA TERRE,
de Marcel Pagliero.

France-URSS 1961, coul., durée TV : 1 h 36. Réal. : Marcel Pagliero. Scén. : M. Cournot, S. Mikaïkov. Dial. : M. Cournot. Ph. : Garibian. Mus. : N. Bohoslovski. Prod. : Pricinex-Le Trident (Paris), Studio Maxime Gorki (Moscou). Int. : Tatiana Samoïlova, Jean Gaven, Jean Rochefort, Léon Zitrone, Youri Bielov, Valentin Zoubkov, Ludmilla Martchenko, Wladimir Ivachov, Eugène Bourenkov. Voir « Cinéma » n° 55, p. 117.

A Ca : O ; JM : ● ; DR : ★★★

Vendredi 26 novembre
A2 — 22 h 30

L'IMPERATRICE ROUGE,
de Josef von Sternberg.

USA 1934, nb, durée TV : 1 h 41. Réal. : Josef von Sternberg. Scén. : Manuel Komroff d'après le journal de Catherine de Russie. Ph. : Bert Glennon. Mus. : John M. Leipold et W. Frank Harling d'après des thèmes de Tchaïkovsky et Mendelssohn. Prod. : Adolf Zukor (Paramount). Int. : Marlène Dietrich, John Lodge, Sam Jaffe, Louise Dresser, Gavin Gordon, C. Aubrey Smith, Ruthelma Stevens, Hans Von Twardowski, Jameson Thomas, Jane Darwell. Voir « Cinéma » n° 105, p. 115, et notre prochain numéro.

A Ca : ★★★★ ; GH : ★★★ ; JM : ★★★★ ; DR : ★★★★

Dimanche 28 novembre
TF1 — 20 h 30

France, 1938, nb, 1 h 39. Réal. : Christian-Jaque. Scén. : Jean-Henri Blanchon, d'après le roman de Pierre Véry. Dial. : Jacques Prévert. Ph. : Marcel Lucien, André Germain. Int. : Erich von Stroheim, Armand Bernard, Robert Le Vigan, Marcel Mouloudji, Michel Simon, Aimé Clarion.

LES DISPARUS DE SAINT-AGIL,
de Christian-Jaque.

*Grand succès populaire qui confirma en 1938 le talent de Christian-Jaque et assura sa carrière, plus tard classique des ciné-clubs débutants avant de l'être de la télévision à une chaîne, **les Disparus de Saint-Agil** semble lentement défier le temps et conserver un charme qui ne se dément pas.*

Il y a certes à la base un des meilleurs romans de Pierre Véry, dont Jacques Prévert (non-crédité au générique) a pu développer la poésie sous-jacente, une brochette d'acteurs parfaitement dirigés dans des rôles sur mesure, une réalisation allègre.

Sans doute ces qualités expliquent-elles pour une bonne part une réussite dans un genre caractéristique et traditionnel (le film de pensionnat) dont l'auteur a su dans l'ensemble respecter les règles sans céder à certaines facilités (pas de personnage féminin surajouté pour les besoins de la production) et en y mêlant un ton particulier et personnel qui manque à bien de ses œuvres plus ambitieuses aujourd'hui invisibles. (J.M.).

A Ca : ★★ ; GH : ★ ; JM : ★★ ; DR : ★★

FR3 — 23 h

LE VOLEUR,
de Maurice Tourneur.

France, 1933, nb, TV : 1 h. Réal. : Maurice Tourneur. Scén. : André Lang, d'après la pièce de Henry Bernstein. Dial. : H. Bernstein. Ph. : Curt Courant.

Int. : Madeleine Renaud, Victor Francen, Jean Worms, Yolande Laffon, Jean-Pierre Aumont, Marcelle Monthil, Paul Amiot.

DR : ★★

Lundi 29 novembre TF1 — 20 h 30

DOCTEUR FRANÇOISE GAILLAND, de Jean-Louis Bertucelli.

France, 1975, coul., 1 h 40. Réal. : J-L Bertuccelli. Scén. et adap. : J-L Bertuccelli, André G. Brunelin, d'après le roman de Noëlle Loriot « Un cri ». Dial. : A.G. Brunelin. Ph. : Claude Renoir. Mus. : Catherine Lara. Prod. : Action Films, Filmédis, SFP. Int. : Annie Girardot, J-P Cassel, François Périer, Isabelle Huppert, William Coryn, Suzanne Flon, Anouk Ferjac, Michel Subor. Voir « Cinéma » n° 206, p. 166.

A Ca : ● ; GH : O ; JM : ● ; DR : O

FR3 — 20 h 30

LE DIABLE PAR LA QUEUE, de Philippe de Broca.

France-Ital., 1968, coul., 1 h 30. Réal. : Ph. de Broca. Scén. : Daniel Boulanger, Ph. de Broca. Dial. : D. Boulanger. Ph. : Jean Penzer. Mus. : Georges Delerue. Prod. : Fildebroc, Art. Associés (Paris), Delphos (Rome). Int. : Yves Montand, Madeleine Renaud, Maria Schell, Jean Rochefort, Jean-Pierre Marielle, Claude Piéplu, Clotilde Joano, Marthe Keller, Tania Lopert, Xavier Gélin. Voir « Cinéma » n° 135, p. 135.

A Ca : ★ ; GH : ★ ; JM : ★ ; DR : ★

Mardi 30 novembre A2 — 20 h 30

LES SEPT JOURS DE JANVIER, de Juan-Antonio Bardem

France-Espagne 1979, coul., durée TV : 122 min. Réal. : J-A Bardem. Scén. : J-A Bardem et G. Moran. Ph. : Léopoldo Villasenor. Mus. : Nicolas Peyrac. Prod. : Films des Deux Mondes (Paris). Goya Films, Group Films International (Madrid). Int. : Manuel Angel Egea, Madeleine Robinson, Virginia Mataix, Jacques François, Alberto Alonso Lopez. Voir « Cinéma » n° 253, p. 109.

A Ca : O ; JM : O ; DR : O

FR3 — 20 h 30

LA COUSINE ANGELIQUE, de Carlos Saura.

(La Prima Angelica). Espagne, 1973, couleurs, TV : 1 h 42. Scén. : Rafael Azcona, C. Saura. Ph. : Luis Cuadrado. Prod. : Elias Querejeta P.C. (Madrid). Int. : José Luis Lopez Vasquez, Lina Canalejas, Maria Clara Fernandez de Loayza, Fernando Delgado, Julieta Serrano, Lola Cardona, Josefina Diaz, José Luis Heredia, Encarna Paso. Voir « Cinéma » n° 188, p. 72 et n° 201-202, p. 159.

Ce film est le premier de Saura (et du cinéma espagnol sous Franco) à parler aussi explicitement de la guerre civile d'un point de vue nettement anti-franquiste. Réalisé dans le cadre d'une politique d'ouverture conjoncturelle (voir le livre de Marcel Oms sur Carlos Saura, Ed. Edilig, coll. « Cinégraphiques », Paris, 1981), il fut violemment attaqué par la presse de droite et les groupes phalangistes, en particulier après avoir reçu à Cannes (1974) le Prix spécial du Jury.

Pourtant le propos de Saura n'est pas une thèse politique ou un pamphlet militant. A travers le personnage de Luis, qui, à l'âge de quarante-cinq ans, revient sur les lieux de son enfance, en 1936, époque de la Guerre civile, à travers le blocage symbolique de ce personnage (admirablement interprété par l'excellent José Luis Lopez Vasquez qui joue à la fois l'homme mûr et l'enfant de huit ans), dont l'accès à la maturité réelle est barré par la violence qui s'exerce sur lui de la part du fasciste Anselmo (qui épousera la cousine Angélique dont l'enfant était amoureux), Saura décrit une génération frustrée, la sienne propre.

La gageure est d'avoir réussi, par la force du propos et des images, à faire admettre au spectateur le procédé de la coexistence du passé dans le présent (idée fondamentale du film) par la continuité physique de l'acteur. Exercice de corde raide, mais nécessaire à l'équilibre du film et à sa signification.

GH : ★★ ; JM : ★★ ; DR : ★★

Vendredi 3 décembre A2 — 22 h 30

FIEVRE SUR ANATAHAN de Josef von Sternberg.

Japon 1953, nb, durée TV : 1 h 27 mn 30 sec. Réal. et scén. : Josef von Sternberg d'après le roman de Michiro Maruyama. Dial. Japonais : Asano. Ph. : Josef von Sternberg. Mus. : Ifukube. Prod. : Josef von Sternberg, Daiwa Productions. Int. : Akemi Negishi, Tadashi Suganuma, Sawamura, Nakayama, Fujikawa, Kondo, Miyashita, Tsurvemon, Kikuji, Kokuriro, Tamvra, Kitagawa, Suzuki, Shiro Amikura. Voir « Cinéma » n° 11, p. 84, et n° 278, p. 95, et notre prochain numéro.

A Ca : ★★★★ ; JM : ★★★★ ; DR : ★★★★

KAMARINA

un faux pas dangereux

EN quittant l'Est de la France pour le Sud de l'Italie, le Forum des Cinémas Méditerranéens a, certes, obéi à une certaine logique géographique. Mais de Vittel à Kamarina, la route est longue et cette intéressante manifestation y a laissé une bonne partie de ses plumes.

En s'installant dans le « vaisseau spatial » qu'a construit le Club Méditerranée en Sicile, le Forum s'est en effet enlisé, pour sa troisième édition, dans une série de problèmes, à commencer par ceux qui avaient trait aux conditions techniques de projection. On sait à quel point celles-ci pèsent sur la réception et la sensibilisation à un film. On avait quitté les conditions professionnelles de Vittel pour subir les affres d'un relatif amateurisme. Passe encore pour le confort des fesses : on s'habitue aux chaises en fer ou en plastique ou aux projos vidéo assis par terre. Mais à condition que les projections elles-mêmes soient correctes. Ça n'était pas le cas. Le son à demi audible d'une des salles a rendu incompréhensible, par exemple, les films de langue française. Guy Gilles et Denys Granier-Deferre en firent l'amère expérience.

De plus, les installations en plein air ou sous chapiteau obligeaient à des programmations nocturnes. Il en est résulté des horaires insensés où la plupart des films voyaient leurs projections se chevaucher.

Avec un dévouement et une bonne volonté incontestables, l'équipe d'animation tenta de remédier à la situation en multipliant les projections en cassettes-vidéo. Ce fut l'occasion de découvrir l'aberration de ce système lorsqu'il passe de l'exception à la règle. Va pour la vidéo lorsqu'il s'agit de rattraper exceptionnellement un film qui ne peut plus être projeté autrement sur le plan pratique. Institué comme mode direct d'appréhension d'un film, il le dessert finalement : ni le format, ni la qualité des couleurs ne correspondent à ses vraies définitions (exception faite, parfois, pour les œuvres conçues pour la télé — et encore).

Passons sur le froid (on nous offrait des couvertures), sur le chant des grillons (personne n'y pouvait rien), sur les fonds d'orchestres de danse ou les retards apportés aux séances par les soirées de sous-culture play-back qui s'insséraient en faux entre deux séances de cinéma.

N'empêche que tout cela, accumulé, et malgré la meilleure bonne volonté du monde, finissait par provoquer irritation, agacement et récriminations de nombreux réalisateurs et critiques.

Peut-être les uns et les autres seraient-ils passé sur ces inconvénients (du moins ceux qui étaient venus là pour faire leur travail) si la sélection s'était avérée exceptionnelle. Malheureusement, ce n'était pas tout à fait le cas.

En avait-on conscience dans l'équipe d'animation ? Il semble bien, si l'on en juge par la multiplication des dérives (par rapport à la vocation initiale de la manifestation) qui tentaient — vainement — de camoufler ces insuffisances.

Personne n'a compris pourquoi Jacques Demy ouvrait la manifestation avec **Lola** (et surtout pas lui) ; ni ce que faisait là **Missing**, sorti depuis six mois ; encore moins à quoi correspondait la programmation du **Grand frère** dans un festival qui avait su, jusqu'ici, ne jamais descendre au-dessous d'un certain niveau. Là on sombrait : ou dans la négligence, ou dans la démagogie. A moins que le film de Girod ne s'inscrivît, en fait, dans la section « cinéma colonial »...

En s'immergeant dans un super-club en pleine activité, le Forum s'imaginait peut-être y puiser un grand public qui justifie ses efforts et les reconnaisse. Celui-ci s'est précipité au **Grand frère** (qu'y gagnait-on ?) à la même heure où l'on projetait **Beyrouth, la rencontre**, cette œuvre forte mais difficile, que le Forum avait sélectionnée l'année dernière, avec un certain courage, et qu'il contribuait ainsi, cette année, à enterrer.

On n'arrêterait pas de souligner les contradictions de ce genre. Elles furent trop nombreuses pour se permettre de les négliger. Elles me paraissent aussi mettre en péril l'existence de cette manifestation qui garde pourtant sa raison d'être. Sa prochaine édition gagnerait à s'entourer de toutes les garanties techniques si elle veut conserver quelque crédit...

•
• •

Parlons donc films. La sélection « officielle » comprenait dix-huit films. Une dizaine d'autres étaient « invités » (dont on se demandait, parfois, pourquoi ils ne faisaient pas partie de la sélection officielle).

Sans parler de la représentation française réduite par on ne sait quelle aberration à **Mora**, de Léon Desclozeaux — voir par ailleurs notre article — que dire des sélections espagnoles, égyptiennes, grecques ou maghrébines, sinon qu'elles manquaient singulièrement d'exigence ?

Animation dans la salle d'attente, de Carlos Rodriguez Sanz et Manuel Coro-

nado, n'est guère plus qu'un catalogue de cas de folie qu'une belle ouverture paraissait vouloir transcender mais qui en reste finalement au stade du reportage plus ou moins bien élaboré.

Le Paon, de Kamal el Sheik, est un polar new-look qui tire l'originalité de ses intentions d'une volonté d'animer à l'écran une sorte de roman-photo. Mais il ne tient la gageure qu'un temps, hélas trop court, avant de revenir aux critères classiques du genre qu'il imite plus qu'il ne renouvelle.

Maawardi café, de Hicham Aboual Nasr, se situe dans une veine populiste dont on mesure mal l'importance dans le cinéma égyptien contemporain. Mais ses apparences (caricatures psychologiques, prolixité verbale) jouent à l'encontre d'un portrait collectif qui puisse dépasser valablement le seuil du petit microcosme révélateur.

Quant à **le Visage heureux de Léonore**, de Dinos Mavroidis, on peut être sensible à ses ambitions (à travers le huis clos d'une soirée bourgeoise faire l'inventaire d'une classe et de son état d'esprit) mais il est plus difficile d'adhérer à un mode de représentation (type concentration/révélation à la Bunuel) qui ne dispose pas de la rigueur voulue. Ici le maniement du symbolisme se révèle assez lourd et les qualités du film s'y dispersent ou s'y noient.

La Tunisie était représentée par une sorte de production à grand spectacle montée avec la Tchécoslovaquie : **la Ballade de Mamelouk**, de Abdelhafidh Bouassida. Ce conte à la manière des « Mille et une nuits » (un paysan sauve son roi et se voit promettre toutes les terres qu'il pourra parcourir entre le lever et le coucher du soleil) est construit pour dégager un sens symbolique (la révolution doit d'abord s'effectuer au-dedans de nous) qui ne s'affirme, en réalité, qu'entre les lignes du spectacle de la randonnée pathétique du héros. Ce pourrait être un parti pris valable si le réalisateur résistait effectivement à la machine narrative, assez lourde, mise en place. Son contrôle s'avère, en fait, très relatif et le lyrisme, voire l'épique, que pourrait ou devrait dégager le film s'en ressent — d'autant que l'écriture est dépersonnalisée à l'extrême au profit de la seule efficacité espérée du récit. Je ne suis pas sûr que le film en bénéficie.

(Sur l'autre film tunisien, **Traversées**, voir mon commentaire par ailleurs, p. 123 ; pour compenser ma sévérité, jugée excessive par certains collègues, nous envisageons une analyse plus favorable dans une prochaine édition).

L'Algérie présentait deux visages de sa réalité, l'un historique (mais de production française), l'autre cinématographique et comique puisque s'interrogeant sur le cinéma lui-même et ses fascinations.

En choisissant de mettre en scène les luttes fraticides pour le pouvoir qui marquèrent, en France, la rivalité FLN-MNA, durant la guerre d'Algérie, Okacha Touita,

Slobodan Sijan, le réalisateur yougoslave de la **Famille Marathon**, au Forum de Karamina.

(photo FAY)

Le Mariage de Catherine, de Comencini :
« Assez violent sous les apparences feutrées du mélodrame ».

avec **les Sacrifiés** nous propose à lire un discours historique non négligeable, grave, et qu'il fallait bien un jour tenir. Malheureusement, sa mise en scène n'est pas à la hauteur de l'ambition du propos. Une tonalité un peu rigide et manichéenne, des acteurs insuffisants ou mal dirigés, un scénario peu rigoureux nuisent au témoignage par ailleurs nourri à bonne source et d'une justesse anecdotique certaine. Un film nécessaire mais insuffisant.

Quant à **Carte de visite**, de Jean-Pierre Lledo, il fait peut-être rire de temps à autre, mais il témoigne surtout des ravages théoricistes du syndrome du cinéma gigogne. A trop vouloir désigner le cinéma comme illusion de réalité, on s'y fourvole au point de s'y perdre. C'est ce qui arrive ici avec ce jeu de facettes où la fiction s'engloutit dans sa propre autoanalyse au point de secréter un ennui tenace qu'aucun rebondissement calculé (et Dieu sait qu'il y en a) ne parvient à atténuer.

Le Maroc était représenté par un film, présenté in extremis : **les Beaux jours de Sheherazade**, de Mostafa Derkaoui. Non sous-titré et présenté dans de mauvaises conditions, il demande à être commenté sur une meilleure vision.

L'Italie était représentée par un vieux routier et un jeune turc.

Le Mariage de Catherine, de Comencini, est l'œuvre d'un réalisateur chevronné qui sait construire un scénario, dessiner des personnages, créer un climat, trouver un ton et s'appuyer sur une bonne étude de mœurs pour raconter le mariage manqué d'une vierge de trente ans que ses parents paysans désespèrent de caser. C'est assez violent sous les apparences feutrées du mélodrame mais son classicisme formel adoucit un peu, à mon avis, la virulence secrète du scénario.

Toujours en provenance d'Italie, le troisième film de Nanni Moretti (**Je suis un autarcique, Ecce bombo**) qui sort ici de l'amateurisme technique pour accéder à la production professionnelle. J'ignore si ce passage en est responsable, mais **Rêves d'or** semble avoir perdu, dans l'aventure, le rythme délirant qui caractérisait cet auteur.

En choisissant de pasticher à l'extrême les affres du statut de réalisateur de cinéma à la mode, Nanni Moretti s'en donne à cœur joie et nous amuse souvent. Mais les « tunnels » sont aussi nombreux que les séquences inspirées et le tout constitue une œuvre flottante qui nous laisse malheureusement sur notre faim.

Dès lors que j'entends consacrer à **Beyrouth, la rencontre** dans notre prochain numéro la place qu'il mérite, il me reste à parler de la seule vraie grande surprise de ce Forum 82 : **la Famille Marathon**, film yougoslave de Slobodan Sijan (**Qui chante là-bas ?**).

S'appuyant sur le référent historique de l'assassinat du Roi de Yougoslavie, en

1934, à Marseille, donné à revoir au générique, le film nous emmène ensuite dans une famille ou cinq générations de mâles font profession de pompes funèbres.

S'ensuit un scénario qui alterne les querelles de famille et la petite guerre avec un autre gang familial à propos de leurs Romeo et Juliette, arrangés ici à la sauce burlesque.

C'est drôle à mourir, ça n'arrête pas de péter des flammes, et, sur le plan du rythme (écueil de la plupart des films comiques), c'est contrôlé de main de maître.

Accessoirement le film véhicule une conception désespérée des rapports sociaux et son apothéose (qui n'existait pas dans le roman que le film adapte) fait figure d'apocalypse politique d'un nouveau genre.

Bourré d'idées, flamboyant à souhait, **la Famille Marathon** est aussi une réflexion sur le cinéma, pleine de références savoureuses et toujours en situation.

On espère que les distributeurs français vont se précipiter sur ce petit chef-d'œuvre.

•
• •

Je n'aurais pas fait un sort particulier aux films israéliens ou à ceux qui traduisent les malaises nés de l'actualité politique au Proche-Orient si le Forum du Club Méditerranée n'avait cru devoir inviter Vanessa Redgrave à ces Rencontres.

Cette nurse naïve de la mauvaise conscience britannique, qui se prend pour la Louise Michel de la cause palestinienne, est désarmante de primarité politique. A Kamarina, elle a joué les divas idéologiques avec un sens inné de la paranoïa politique. C'était dérisoire, à ceci près que l'incommensurable inutilité de sa prestation aurait, paraît-il, coûté assez cher au Club.

Au-delà de sa visite éclair, il y avait le film **Palestine occupée**, de David Koff, qu'elle a produit. Œuvre d'un professionnel habile, ce long métrage de montage véhicule toute une série d'informations (le film date de 1981) qui prennent aujourd'hui un relief sensible. Film de parti pris, film de propagande, assumé comme tel, l'œuvre de Koff a ce mérite d'être engagée sans hypocrisie. Ses astuces de montage peuvent se discuter ; son métier et sa conviction me paraissent mériter attention. Simplement : que faisait un film anglais dans ce Forum qui est censé promouvoir le cinéma méditerranéen ? Il parle de la Palestine ? Mais à ce compte plus aucune restriction de nationalité de production n'est recevable et où se dirige alors le Forum du cinéma méditerranéen ? C'était là une dérive de plus qui a contribué à la déstabilisation de la manifestation.

Je commente par ailleurs (festival d'Hyères) le film israélien **Hamsin**, western très bien fait sur le racisme.

C'est un tout autre genre qu'a choisi Amos Guitaï en réalisant son **Journal de campagne**, reportage original sur l'occupation de la Palestine par l'armée israéleinne. Sa contestation est visible d'un bout à l'autre et ne manque pas de courage. Film également de la mauvaise conscience, de la désolidarisation d'avec le sionisme, mais tourné sur le terrain et monté avec rigueur.

•
• •

Le cinéma turc était représenté par **le Matin**, de Sinan Cetin, dont je parle également par ailleurs (p. 122). D'autres projections étaient proposées au cours de ce Forum qui nous ont permis de mesurer l'éclosion non négligeable de ce cinéma national. J'en parlerai plus longuement dans un prochain numéro.

•
• •

Le cinéma français dans tout cela ? C'était le grand perdant, dans l'aventure. Pour Guy Gilles (**le Crime d'amour**) et Denys Granier-Deferre (**Que les gros salaires lèvent le doigt**) ce fut un peu la catastrophe, côté conditions de projection. Mais leurs films passent à Paris et nous les commentons par ailleurs — ce qui est le cas également de **Mora**.

Reste un petit joyau, **Nos mères de Méditerranée**, de Simone Bitton, film télé qui sortira en décembre sur les petits écrans. Nous y reviendrons donc (entretien avec la réalisatrice à l'appui) pour dire toute l'importance de ces quatre portraits de femme, proposés avec une pudeur, une sensibilité et une habilité étonnantes.

A propos de télé, on veut espérer qu'une chaîne française aura la bonne idée de programmer ce **Voyageur italien** de Fernand Moszkowicz, passionnante ballade autour et avec Bertolucci, qui se révèle ici un passionnant guide pour sa propre déification.

•
• •

Ne remuons pas le fer dans la plaie en insistant sur le faux pas dangereux qui a marqué cette troisième édition du Forum. J'ignore à quel degré de conscience sont parvenus ses animateurs après cette expérience. Mais il est évident que le coup de barre à donner est d'importance. Trop de dérives multiples se sont accumulées cette année. Saura-t-on en tenir compte ?

Gaston Haustrate

PS. — C'est volontairement que je ne fais ici qu'allusion à la rétrospective « Le cinéma colonial et son imaginaire ». Cette manifestation parallèle, fort bien conçue, s'est révélée passionnante et nous y reviendrons plus longuement. De même, deux ou trois films sont absents de ce compte rendu, dont la **Mémoire**, de Youssef Chahine, faute d'avoir pu les visionner (toujours les problèmes d'horaire). Mais à l'occasion...

HYERES *Cinéma d'aujourd'hui*
Le talent venu du Nord...

Le palmarès virtuel d'Hyères (Cinéma d'aujourd'hui) pourrait, à mes yeux, porter un titre de film : « Trois femmes ».

Trois jeunes femmes, en effet, et toutes trois avec un premier film, ont marqué avec force la sélection de cette année. Et toutes trois venaient du Nord : Marion Hansel (**le Lit**) de Belgique, Beate Klöckner (**Tir à la tête/Kopfschuss**) d'Allemagne, et Lili Rademakers (**Menuet**) de Hollande.

De toute évidence, le film le plus maîtrisé et le plus dense de cette sélection, **le Lit**, de Marion Hansel, adapté du roman de Dominique Rolin, raconte la mort au travail, celle d'un sculpteur qui s'éteint sur sa péniche-atelier, veillé par sa jeune épouse et son ex-femme.

Sur cette ligne dramatique conjuguée au présent dans une unité de temps, de lieu et d'action, Marion Hansel bâtit un récit en flashes-back, chronologiquement bien maîtrisé.

Cette fuite vers les images passées du bonheur, de l'amour passion et de la création, croisée avec l'irrésistible progression de la souffrance jusqu'à l'inconscience, est traitée avec un subtilité juste et une rigueur étonnante.

La péniche reste l'axe géographique des deux mouvements (le vécu dramatique du présent et le fonctionnement de la mémoire). On ne s'en éloigne que pour mieux la retrouver, selon une construction en cercles concentriques fort bien élaborée.

Décors et costumes, travaillés en fonction des saisons, constituent des repères solides dont Marion Hansel joue habilement pour donner à son découpage une clarté qui n'allait pas de soi ; servie par d'excellents interprètes (dont Natasha Parry, une Diane Keaton européenne qui aurait la voix de Romy Schneider), la réalisatrice, à quelques détails près, maîtrise d'un bout à l'autre sa petite machine à remonter le temps. De la belle ouvrage et un talent à suivre...

Une jeune caissière de cinéma ne supporte la réalité qu'en l'adaptant à ses rêves. Son jeune ami, jaloux de ces capacités fantasmatiques, tente de s'introduire, à sa façon, dans l'univers mythique de la jeune femme. Est pris qui croyait prendre...

Sur ce thème, Beate Klöckner a construit un itinéraire fantastique assez séduisant qui fonctionne admirablement sur une osmose rêve/réalité bien élaborée.

Le choix du lieu d'émission du rêve (le cinéma), le cadre d'évolution du phantasme provoqué (la nuit, la grande ville, les voitures) et de sa dramatisation (lieux clos, objets, musiques, faux suspense) sont exploités habilement pour amener la logique relativement sereine d'un dénouement où rêve et réalité se confondent sans problèmes — sauf pour la victime.

Tir à la tête, monté avec beaucoup d'imagination, possède aussi un ton, bien maintenu d'un bout à l'autre du récit, et nous interpelle, au-delà des apparences, sur notre propre rapport au cinéma et à son pouvoir de séduction.

C'est aussi dans un univers fantasmatique, mais d'un type plus particulier, que nous introduit **Menuet** de Lili Rademakers.

Bien que ce ne soit pas l'essentiel, il faut souligner d'emblée la valeur sociologique de ce film, dont la description du milieu populaire nous paraît d'une vérité et d'une justesse rares.

Mais le sujet-situation (un ouvrier mélancolique passionné jusqu'à l'obsession par les faits divers ; son épouse délaissée tentée par l'aventure extra-conjugale ; une — très — jeune « femme de ménage » affrontée à ses pulsions sexuelles d'adolescente) est surtout le prétexte d'une balade au quotidien dans l'exploration de ce qui se cache derrière le respect des règles sociales établies.

Croisant avec beaucoup d'équilibre les trois destins, Lili Rademakers, sans jamais quitter totalement le registre du réalisme au premier degré (activités professionnelles, domestiques, familiales, sociales) sait habilement révéler les couleurs issues de la pression de l'instinct, de l'inconscient, ou du fantasmatique.

La transcription (toujours effectuée au premier degré de représentation) des faits divers que collectionne le mari, et leur insertion brutale dans le devenir quotidien des personnages, est d'une audace manifeste qui contribue beaucoup à donner à ce film son originalité foncière. L'autre dimension intéressante du film est la traduction qu'il fournit, non conventionnelle, implacable mais juste, de l'univers (latent ou assumé) de la sexualité.

Toutes choses qui demanderaient une plus sérieuse analyse — à proposer lors d'une éventuelle sortie du film.

Sélection officielle et sélection Art et Essai proposaient ensemble une vingtaine de films dont aucun n'était réellement négligeable mais qui appellaient, chacun à leur manière, réserves et réticences.

Le Matin, film turc de Sinan Cetin, bénéficie d'un très bon scénario (bonne

dialectique entre un destin individuel contrarié et la lutte de classes des mineurs) et fourmille de bonnes idées de mise en scène ; mais sa facture technique (qualité de l'image et du son) le dessert un peu. Un film courageux, en tous cas.

Linda, une fille du Nord, film danois de Lene et Svene Geoenlykke, reconstitue la misère au siècle dernier chez les poseurs de rail, à travers une belle histoire d'amour. La reconstitution est sérieuse et souligne, par sa truculence tonifiante, le désespoir inconscient d'un monde exploité à la recherche de compensations. L'intrusion du pathétique et de la poésie, combinaison porteuse d'espoir, est placée dans le finale (la fête foraine) sans excès de romantisme. Bien construit et très justement interprété, **Linda** se voit avec plaisir.

Dans le genre « rétro », le film hollandais **la Fille aux cheveux roux,** de Ben Verbong, est moins convaincant. Cette histoire de Résistance est censée proposer à lire la problématique de la violence nécessaire et de ses conséquences ; elle tourne vite à l'histoire d'amour et à la vengeance personnelle. Les deux parties du film se répondent mal, voire s'annulent. Sur le plan narratif, le film affiche certaines qualités mais qui ne suffisent pas à lui donner le punch que demandait l'histoire élaborée.

Traversées, film tunisien-belge de Mahmoud Ben Mahmoud a pour lui un excellent sujet de départ : l'histoire de deux hommes coincés dans la malle d'Ostende, parce qu'interdits de séjour en Angleterre et refusés de débarquement en Belgique à leur retour.

Thème en or, par les variations qu'il autorise, mais que Mahmoud Ben Mahmoud traite à la fois avec trop d'ambition et pas assez de rigueur. Le film s'articule sur trois axes (la malle, la fugue nocturne dans Ostende, la rencontre amoureuse) qui se veulent signifiants chacun de leur côté.

Ces trois « parties » visent effectivement à la complémentarité, mais leur traitement différent les sépare plus qu'il ne contribue à les faire fonctionner en osmose.

Parfois trop bavard et explicatif, jouant d'effets souvent appuyés, **Traversées** aurait gagné à bénéficier de quelques renoncements. Tel quel, il ne manque pas de qualités (en particulier une maîtrise technique évidente) et attire l'attention sur un réalisateur à suivre.

Deux films israéliens ont surpris. L'un, **Noa Bâtiment 17,** de Isaac Zepel Yechouroun, se présente comme un opéra familial assez dramatique, sur le thème du problème des kibboutz dans les années cinquante. C'est dense et habilement critique. Et l'atmosphère du milieu représenté garde une juste tonalité d'un bout à l'autre du récit.

Scène de tournage du film **le Lit,** de Marion Hansel (au centre).

Le second film israélien, **Hamsin**, pourrait être signé par le Richard Brooks du **Carnaval des dieux**. Même thématique assez manichéenne, même mise en scène précise et efficace, même faculté à mettre en opposition des caractères, des drames intimes et l'entêtement violent de l'histoire. Film parfaitement maîtrisé mais qui a les défauts de ses qualités : à consommer dans l'instant, il ne pèse guère dans la mémoire.

Dans le genre ambitieux mais lourd, il y eut la film de politique-fiction polonais de Piotr Szulkin. Très attachant dans son principe (critique sévère des rapports Etat-citoyen et du rôle de la télévision en système autoritaire), **la Guerre des mondes**, malgré de très nombreuses bonnes idées de scénario, n'arrive jamais à décoller. La situation traîne à n'en plus finir, trop de choses sont soulignées plus que suggérées, et les acteurs ne prennent pas plus de poids à être ainsi englués dans une construction qui les rend prisonniers du démonstratif. Dommage.

Il y avait aussi, à Hyères, un film de Taïwan (**l'Hiver de 1905**, de Yu-Wai Ching), sorte de « Dame aux camélias », version révolutionnaire à la sauce chinoise ; un film autrichien, **Kopstand**, de Ernst Josef Lauscher, sur la manière dont certains psychiatres fabriquent criminellement des fous sur commande ; un film égyptien de Khairy Beshara, **la Maison flottante n° 70**, sympathique dénonciation sociale qui pèche par excès de longueur ; et **la Suite anglaise**, de Paul Bayeux, dont je n'ai strictement rien à dire.

J'ai dit, par ailleurs (n° 275, page 73) tout le bien que je pensais de **Beyrouth, la rencontre**, de Borhane Allaouie. Je persiste et signe. Et souhaite que ce film trouve une sortie digne de son importance.

Gaston Haustrate

PS 1 — Je n'ai pas vu **Huit piastres et demie** de Glen Pitre (USA), ni **Come back**, de Jonne Severinjn (Pays-Bas), ce qui explique l'absence de commentaires à leur sujet.

PS 2 — **Les Filles héréditaires** est un ensemble de trois films d'une demi-heure, dus à trois jeunes réalisatrices françaises, et de trois autres films de réalisatrices allemandes. Seuls les trois films français étaient présentés à Hyères. **Retour d'Allemagne**, de Viviane Berthommier, et **Dérapage** de Marie-Christine Questerbert, m'étant apparus comme le laborieux et prétentieux devoir d'écolières post-Nouvelle Vague, plus préoccupées d'enfoncer des portes ouvertes que de maîtriser l'idée du film réalisé à partir du projet d'un autre film, je m'abstiendrait de commentaires superflus. Par contre **Sœur Anne, ne vois-tu rien venir**, de Danielle Dubroux me paraît singulièrement réussi. J'en parlerai prochainement à l'occasion de l'ouverture de la nouvelle rubrique « Courts métrages » sollicitée par nos lecteurs.

Tir à la tête (Kopfschuss), de Beate Klöckner.

KARL-MARX-STADT

au cœur d'une région minière

Dès sa deuxième édition, le Festival biennal de Karl-Marx-Stadt a atteint sa maturité. Présidé par notre ami le Prof. Kurt Maetzig, l'une des figures majeures du cinéma d'Allemagne de l'Est, ce festival vise à présenter une sélection des meilleures productions des deux années précédentes, films de fiction exclusivement.

Le choix de Karl-Marx-Stadt manifeste le projet politique qui sous-tend le Festival : au cœur d'une région essentiellement minière, il se veut un lieu de rencontres entre les créateurs et les populations ouvrières. Outre les présentations de films dans l'enceinte du Palais des Congrès, ouvert au public, des projections ont lieu dans les entreprises et des débats avec les travailleurs se déroulent dans toute la région, ainsi que dans les nombreux ciné-clubs qui constituent un réseau de diffusion dans les usines comme dans les centres étudiants. Une remarquable organisation permet la réussite du projet.

Quel est le bilan cinématographique du cinéma est-allemand, en 1982 (cf. *Cinéma 79* n° 249) ? Il est difficile de parler des productions d'Allemagne de l'Est avec les critères esthétiques que nous employons ordinairement. La fonction sociale du cinéma prime sa fonction esthétique. Le film y apparaît comme le matériau sur lequel, parfois collectivement, s'inscrit une problématique sociale. Pré-conçu par un dramaturge, débattu par des associations représentantes de groupes socio-professionnels lors du montage final et, dans certains cas, lors du tournage, il prend une fonction et une valeur qui ne peuvent être appréhendées avec nos instruments critiques sans effacer l'originalité de cette cinématographie.

Exemplaire de ces orientations, le film de Lothar Warneke, **Unser kurzes Leben (Notre courte vie)** présente les problèmes rencontrés par une jeune femme qui a choisi la carrière d'architecte. Du même réalisateur, qui avait provoqué tout notre intérêt en 1973 avec **Leben mit Uwe (Vivre avec Uwe)** par les recherches narratives qu'il manifestait, **die Beunruhigung (l'Inquiétude)** obtint quelques six prix à lui seul. Il décrit les réactions, la lutte, les espoirs et les craintes d'une jeune femme atteinte d'un cancer du sein.

Parfois traitées avec humour, de telles thématiques parviennent à emporter notre sympathie. Ainsi en fut-il de **Bürgschaft für ein Jahr (Caution pour un an)** de Herrmann Zschoche, qui suit avec tendresse les difficultés rencontrées par une fille-mère et ses trois enfants.

Grand prix du Festival, déjà primé à Karlo-Vivary, **die Verlobte (la Fiancée)** de Günther Rücker et Günter Reisch (auteur du délicieux **Anton le magicien,** en 1977) développe dans une mise en scène et une photographie très élaborées et quelque peu académiques le drame d'une jeune femme dont l'amant fut victime des nazis.

Plus riche nous semble la tentative de Ulrich Weiss avec **Dein unbekannter Bruder (Ton frère inconnu).** Inscrit dans la tradition des films anti-nazis, il manifeste une authentique problématique cinématographique. Son travail sur l'espace, sur les aplats et leurs rapports (qui n'est pas sans parenté avec les recherches d'un Benoît Jacquot dans **l'Assassin musicien),** son sens remarquable de la composition picturale, le désignent comme l'un des cinéastes les plus remarquables de la nouvelle génération.

Cette manifestation permet de faire le bilan, tous les deux ans, d'une production nationale. Si les productions qui y furent cette année présentées n'ont pas apporté de grandes découvertes et n'ont pas fait oublier le très remarquable **Solo sunny** de Konrad Wolf (qui n'a toujours pas bénéficié d'une diffusion en France malgré le grand succès qu'il a rencontré dans les deux Allemagnes), Karl-Marx-Stadt est devenu un lieu de confrontations et de réflexions indispensable à une cinématographie qui ne fait pas encore suffisamment confiance à un public dont l'exigence cinématographique ne cesse de s'affirmer.

Jacques Petat

L'abondance des matières et les exigences de l'actualité nous obligent à reporter d'un numéro de nombreux comptes rendus de festivals, en particulier ceux qui concernent la Réunion, le cinéma différent d'Hyères, Locarno, Biarritz, Douarnenez, etc., etc.

Nous nous en excusons auprès de nos lecteurs et des organisateurs de ces manifestations.

COGNAC

Dans l'ombre immédiate de l'actualité

L'Association pour le Festival du film de Cognac a présenté cette manifestation comme le premier Festival du policier. En fait, elle a pris seulement le relais de Royan (1978 et 1979) et d'autres villes de France ; d'ailleurs, on y retrouvait les mêmes « têtes » : Tchernia, Audiard, Borniche, Japrisot, Josette Bruce... et cela sentait un peu le « réchauffé » ! avec les mêmes principes (séances de dédicaces, concours de vitrines, festins dans des cadres somptueux pour une pléiade d'invités prestigieux venus de Paris).

Trois jurys, présidés par Pierre Richard-Maigret : de gens du cinéma (et non des moindres) parmi lesquels Jack Palance et Horst Buchholz ; d'écrivains et scénaristes (dont A. Boudard et Klotz-Cauvin) ; de personnalités attachées à la police, ou de la presse spécialisée.

On avait bien fait les choses : projections dans trois salles contiguës, passage des films deux ou trois fois... et il ne faut pas s'étonner qu'avec un pareil « plateau » (enrichi de personnalités aussi diverses que Robert Sabatier, Daniel Boulanger ou Michel Serrault) et la présence de reporters de plusieurs pays (T.V. et presse allemande et japonaise), des centaines de badauds se soient pressés sur le parcours des « vedettes », ni que les salles aient été bien garnies au moins pour les longs métrages (car nous étions six pour une rétrospective de courts métrages surréalistes belges) ; succès populaire, donc, incontestable, qui permettra à Cognac de renouveler son essai.

Huit films en compétition ; neuf en rétrospective (comme **le Grand couteau,** deux Constantine, **les Espions** de Lang, **Cry Danger (l'Implacable)** de R. Parrish (1951), **A deux pas de l'enfer (A short Cut to Hell)** le seul film réalisé par James Cagney (1957), d'après *Tueur à gages).*

Le Jury a bien couronné le film le plus intéressant : **Beyond reasonable Doubt (Pas l'ombre d'un doute),** avec David Hemmings, premier long métrage du Néo-Zélandais John Laing, qui a débuté au Canada comme monteur ; un film férocement critique, prenant nettement et courageusement position contre certaines méthodes policières destinées à charger et faire condamner un présumé coupable : affaire qui souleva des tempêtes en Nouvelle-Zélande dans les années 70.

L'erreur judiciaire continue d'être un sujet qui passionne (on songe souvent au **Pull-over rouge**), mais de plus, ici, il est traité à la manière des documentaires dont John Laing a l'habitude, d'où une œuvre douloureuse et émouvante, sobrement réalisée.

Passons sur **Boulevard des assassins, Nestor Burma** et **Meurtre au soleil** déjà sortis à Paris, pour signaler le très prenant **Endstation Freiheit (Terminus liberté),** film allemand de Reinhard Hauff, l'auteur de **Mathias Kneissl** (1970), connu en France pour son **Couteau dans la tête** (78) : les démêlés d'un écrivain qui n'arrive pas à retrouver son équilibre après huit ans de détention ; une œuvre à retenir, que les plus de 18 ans pourront voir...

A noter encore un bon film d'aventures, **the Pursuit of D.B. Cooper** (ou **200 000 dollars en cavale**), avec Treat Williams et Robert Duvall, de Roger Spottiswoode, 36 ans, lui aussi ex-monteur pour Peckinpah ou K. Reisz, dont le premier film, **Terror Train (le Monstre du train)** en 1980 n'avait pas laissé un souvenir impérissable : *Cinéma 81* n'en a pas parlé à sa sortie, pour cause de médiocrité. Mais ici cette poursuite mouvementée dans les forêts de l'Orégon, sans aucun temps mort, pleins d'effets originaux, est magnifiquement interprétée, et photographiée (par Harry Stradling).

Quant à **the First deadly Sin (De plein fouet),** de Brian G. Hutton, menant deux intrigues parallèles, l'enquête d'un inspecteur new-yorkais et la mort de son épouse gravement malade, son intérêt réside surtout dans l'interprétation de Frank Sinatra et de Faye Dunaway ; peut-être aussi dans une étonnante galerie de personnages secondaires et dans un certain air de nostalgie (Sinatra semble y faire ses propres adieux à la carrière de « flic »).

Autre film présenté en compétition : **An Unsuitable Job for a Woman (Un sale boulot pour une femme),** film anglais de Chris Petit, d'après un roman de P.D. James : la mode des « femmes-flics » fait fureur !

Le Festival de Cognac a donc fourni quelques prestations de qualité, en dehors même de rétrospectives de films rares ; mais l'on peut poser deux questions ; l'une qui est la même que celle que l'on a souvent posée à propos de Deauville : à quoi sert-il de présenter des films dont la plupart vont sortir dans les jours suivants (ou même le jour du Festival) sur les écrans ? L'autre, si l'on tient compte de l'aspect « mondain » et des millions dépensés en prestige, alors que bien d'autres manifestations tout aussi attachantes ont tant de mal à vivre : *qui pale ?*

Jacques Courcier

SUITES

COURRIER

(suite de la page 15)

Au-delà même des scènes coupées, c'est d'une conception de la liberté d'expression qu'il s'agit. Car, précisément, nous ne sommes pas au Brésil. Laisser faire, laisser passer... les petites atteintes à ces petites libertés là, c'est déjà la compromission qui peut atteindre si la presse ne les dénonce pas (ce pourquoi j'interviens) les autres libertés, sans même qu'on s'en aperçoive. Et peu importe si cela est charger les moulins à vent.

Dommage pour le Studio Cujas, qui présente de bons films, dommage surtout pour **Pixote**, honteux pour le distributeur sinon pour l'exploitant. J'ajoute qu'une seule personne m'a approuvé, latino-américaine comme par hasard ; pas un seul des spectateurs français du samedi soir ne s'est associé à moi.

AGENDA

(suite de la page 12)

vants : J. Farges, R. Richon, R. Poidevin. Rens. : Palais des Congrès, 66000 Perpignan, tél. : 34.13.13.

Du 11 novembre au 4 décembre, la Médiathèque de Metz organise une manifestation intitulée « L'audiovisuel en Lorraine ». Nombreux débats, exposition photos. Rens. : Médiathèque, 1, cour Elie-Fleur, 57000 Metz, tél. : 731.33.05.

Du 12 au 20 novembre, la Cinémathèque de Saint-Etienne présente une cinquantaine de ses films, essentiellement des grands classiques et des burlesques. Nombreux débats. Rens. : Cinémathèque 8, place de l'Hôtel de Ville, 42000 Saint-Etienne, tél. : (77) 33.01.41.

Du 12 au 20 novembre, IIIe Rencontres Cinéma et Monde Rural à Aurillac et dans vingt communes du Cantal. Sélection internationale : panorama de la production mondiale cinématographique sur le thème de la représentation rurale. Panorama du film sociologique. Regards sur l'histoire du cinéma français. Hommage à Jean Eustache. La télévision et le monde rural. Le cinéma canadien. Colloques, débats, rencontres. Rens. : Martine Vantses, tél. : 322.90.28, Dominique Jules, tél. : (71) 64.32.41 (Aurillac).

Du 16 au 18 novembre, l'Etablissement cinématographique et photographique des armées présente « Regard sur le passé présent 1982 ». Cette manifestation aura pour thème « 1914-1918 : reportage, reconstitution, fiction ». Projections et expositions de photographies d'archives, au Fort d'Ivry. Rens. E.C.P.A., Fort d'Ivry, 75998 Paris, tél. : 672.54.95.

Du 16 au 21 novembre, IVe Journées Cinématographiques d'Orléans. Outre les films en compétition, cette manifestation sera un hommage rendu à Raimu. Colloque le *samedi 20,* sur le thème « Distribution des films Art et Essai et Régionalisation ». Rens. : AFCAE, 22, rue d'Artois, 75008 Paris, tél. : 561.16.15.

Du 17 au 24 novembre, « Le cinéma georgien », son histoire, ses racines, ses caractéristiques, sera l'objet d'une rétrospective présentée à l'Association France-URSS. Rens. : 61, rue Boissière, 75116 Paris, tél. : 501.59.00.

Du 19 au 26 novembre, XXVe Semaine Internationale du film documentaire et de court métrage de Leipzig pour le cinéma et la télévision. Rens. : Bureau du festival, Postfach 940, DDR - 7010 Leipzig, tél. : 29.50.34.

Du 19 au 28 novembre, Xe Rencontres Cinématographiques d'Epinay. Près de deux cents films de court métrage seront présentés par leurs réalisateurs. Ier Congrès National des programmateurs et usagers du film de court métrage. Une soirée sera consacrée aux films des « Primitifs » du cinéma français, une autre soirée consacrée aux courts métrages sera animée par des critiques de « Cinéma 82 ». Rens. : Bureau des Rencontres 3, rue Mulot, 93800 Epinay-sur-Seine, tél. : 826.33.46.

Les 20 et 21 novembre, « Cinexpression » au Puy-en-Velay (Hte-Loire). Cette manifestation est ouverte à tout cinéaste non professionnel qui propose un ou plusieurs courts métrages S8 au 16 mm récents. Rens. : Centre Pierre Cardinal, rue Jules Vallès, 43000 Le Puy.

Les 27 et 28 novembre, VIIe Festival International du film de création super 8, à Metz. Rens. : Claude Kunowitz, 34, En Fournirue, 57000 Metz, tél. : (8) 775.17.63.

Du 29 au 5 décembre, XIVe Rencontres Nationales des Jeunes Réalisateurs à Belfort. Rens., Inscr. : C.D.A.C., Josy Willig, 29, av. Sarrail, 90000 Belfort, tél. : (84) 21.22.63.

LES FILMS ANALYSES DANS CE NUMERO	Dans ce numéro en page	LA COTE DES FILMS					
		Gaston Haustrate	Alain Carbonnier	Joël Magny	Jacqueline Nacache	Dominique Rabourdin	Jean Roy
ALEXANDRE LE GRAND	42	★★★		★★★		★★★	★★★
BLADE RUNNER	88	★★	★★★	★★★	★	★★	★★
BUTTERFLY	98			○		●	
CLASS 84	97	●	●	●	●	●	
DESCENTE AUX ENFERS	101		○	○			
2 HEURES MOINS LE QUART...	92	○			●	○	●
EN 4e VITESSE	99	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★
... ET TOUT LE MONDE RIAIT	107			★	★★	★	
LES GAMINS D'ISTAMBOUL	84	★★	★★	★★	★★		★★
LE G. ET LES GENDARMETTES	97		○	○	○	●	
L'HONNEUR D'UN CAPITAINE	94			★		○	
LEGITIME VIOLENCE	95	★	★	★			
LETTRE A FREDDY BUACHE	98		★★★★	★★★★			★★★
LE MARQUIS S'AMUSE	90			★	★★★	★★	★★
MÊME LES MOULES ONT DU VAGUE A L'ÂME	96			★★		○	
MERE JEANNE DES ANGES	103	★★	★★	★★		★★	
MORA	96	★					○
LA NUIT DE SAN LORENZO	82	★★★	★★★	★★		★★	★★★
L'OMBRE DE LA TERRE	86	★★★	★★				★★★
PETIT JOSEPH	84				★	○	★★
POLTERGEIST	100			★	○	★	★
QUE LES GROS SALAIRES LEVENT LE BRAS !	91	★			○		★
STAR TREK 2 - LA COLERE DE KHAN	102			★		○	
TOUTE UNE NUIT	104		★	★		★★★	
UNE CHAMBRE EN VILLE	76	★★★		★★★		★★★	
LA VALSE DANS L'OMBRE	106	★★	★★	★★	★★★	★★★	
LA VENGEANCE EST A MOI	79		★★★	★★★		★★	★★
LES AUTRES FILMS	Cinéma n°						
Chiens enragés	288	★★	★★★	★★★		★★	
Deep-End	149	★★	★★★	★★★	★★	★★	★★★
Douce enquête sur la violence	283	○				○	○
La Femme aux deux visages	288	★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★
Ici et ailleurs	288	★		★★★			★★
Polenta	282			★★	★★	○	
Le Port de l'angoisse	288	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★
Shanghaï-Express	288	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★
Tom Jones	82	★	★★	★	★★	★	★★

- *Pour fonder un ciné-club*
- *Organiser un stage*
- *Participer à l'IFACC*

FEDERATION FRANÇAISE DES CINE-CLUBS

SIEGE NATIONAL

6, rue Ordener
Paris 75018

Téléphone
209 13 49

Président :
Jean-Pierre PIQUEMAL
Délégué-général :
Jacques PETAT
Secrétariat : Monique FOURNY
Documentation et photothèque :
Bénédicte FROT
Distribution :
Jean-Pierre HARNOIS
(209 17 12).

LES GROUPEMENTS REGIONAUX :

MEDITERRANEE

Jean-Pierre PIQUEMAL
6, rue Condorcet - 34500 BEZIERS
Tél. : (67) 31 27 35

SUD-OUEST

Georges MALGOUYARD
47, rue Rosa Bonheur.
33000 BORDEAUX - Tél. : (56) 44 38 94

NORD

Alain CAPELIER
Centre social des Cinq Bonniers, Avenue de Bordeux, 59155 FACHES-THUMESNIL - Tél. : (20) 53 31 82

EST

Georges SIGWARTH
4, rue du Florimont
68230 TURCKHEIM - Tél. : (89) 27 06 88

RHONES-ALPES

Jacques CHARMATZ
Secrétariat : Carla ZENNARO
73160 CORBEL - Tél. : (79) 69 29 84

Région associée : LA REUNION

Yves DROUET
Association pour la diffusion du cinéma non-commercial dans le Sud de l'océan Indien, 28 bis, rue du Général de Gaulle, 97400 SAINT-DENIS DE LA REUNION

e numéro
de la sortie de

KANDRE
GRAND

DOSSIER-AUTEUR

THEO ANGELOPOULOS

CINEMA • NOVEMBRE 82 • N° 287